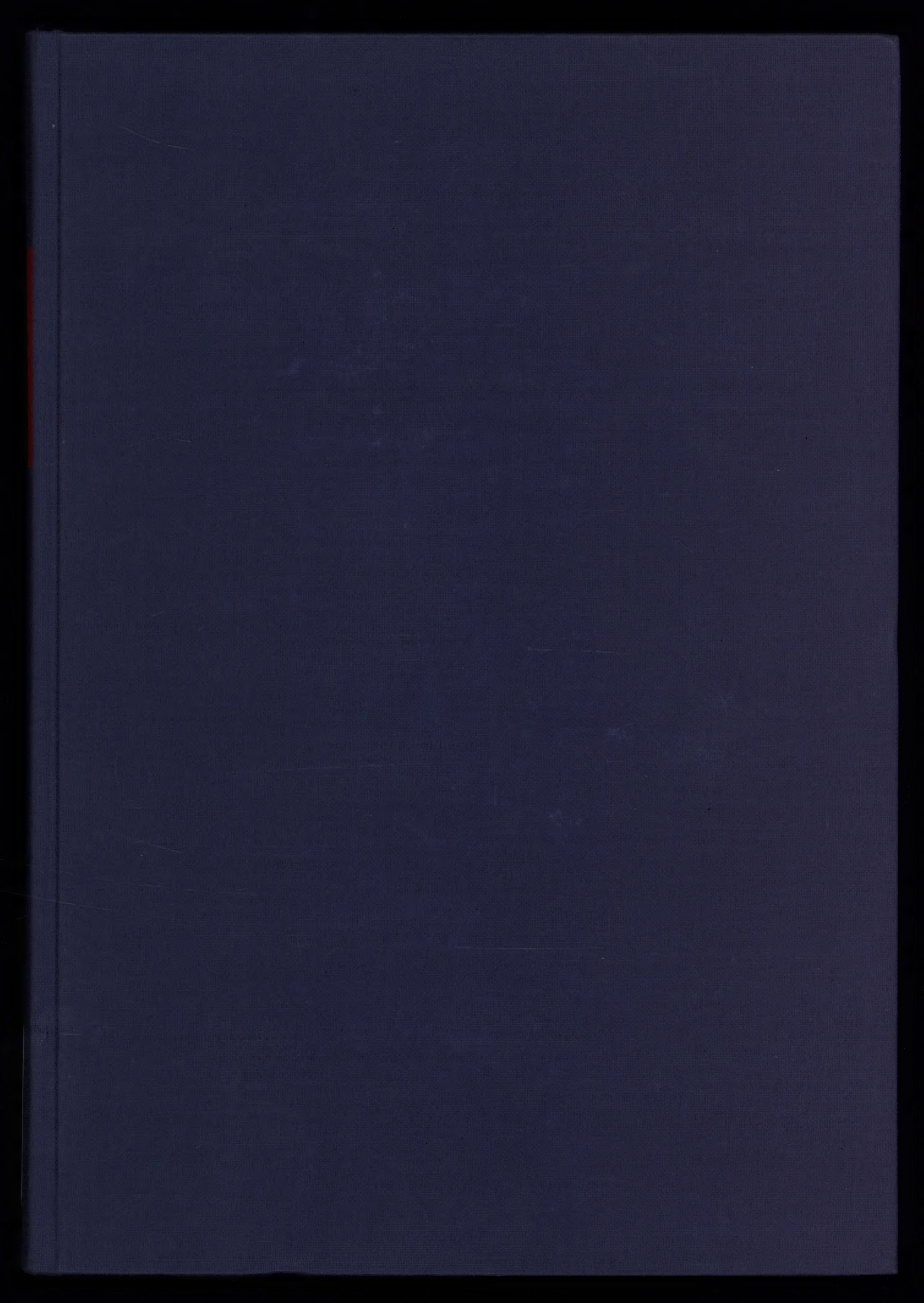
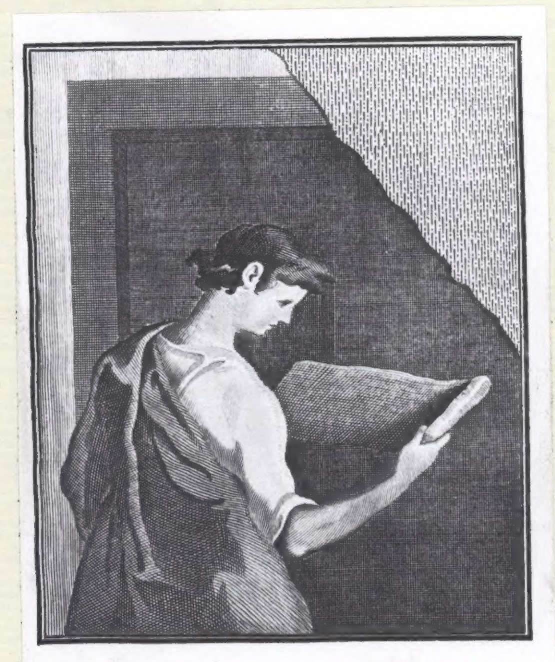






REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I|E.

V. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1882.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 3848680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Notizen.

Berichtigung.

Auf Seite 247 oben ist zu lesen . . . erklärt wurden (eine Thatsache, über deren Tact wir mit der französischen Regierung nicht rechten wollen) hat wesentlich mit u. s. w.

Zur Geschichte der Renaissance-Architektur in der Schweiz.

Das Nachleben der Gothik.

Der Forscher, der die Entwickelungsphasen der Kunst in ihrem genetischen Zusammenhange verfolgt, wird neben dem Studium, das er den tonangebenden Meisterwerken widmet, die zahlreichen Schöpfungen nicht unberücksichtigt lassen, die oft in unmittelbarer Nähe jener ersteren das Nachleben älterer Traditionen, oder die Zurückgebliebenheit der Kunst auf der Peripherie der einzelnen Schulgebiete darlegen.

Wohl möchte es scheinen, dass die Beschäftigung mit dergleichen Werken ein kleinliches und fruchtloses Schaffen sei, auch ist es ja wahr, dass das Schwelgen und Schildern beim Anblicke der grossen und epochemachenden Werke der Kunst eine ungleich höhere Befriedigung gewährt. Und doch verlangt die Wissenschaft, dass auch das scheinbar Untergeordnete, wofern es charakteristisch ist, in den Bereich des Studiums und der ästhetischen Würdigung gezogen werde, denn oft ist es die Bekanntschaft mit der Summe des Mittelguten, welche erst die Möglichkeit eines befriedigenden Urtheiles über die Stellung und die Bedeutung der einzelnen Schulen gewährt.

Das Maass der Anforderungen, denen der Forscher in dieser Richtung zu entsprechen hat, stuft sich freilich nach Zeit und Ort in mancherlei Weise ab. Bei der Schilderung von Zeiten des überall sich manifestirenden Fortschrittes, wie ihn die Wende des XII. und XIII. Jahrhunderts für ganz Europa und die Renaissanceepoche für Italien bezeichnet, wird das Augenmerk zunächst auf die Belege des Neuen gerichtet sein. Auch giebt es ja Stellen, wo sich die Entwickelung desselben mit einem Male in consequenter Weise vollzog. Aber so, wie die Ablösung des Alten in den gefeiertsten Mittelpunkten des italienischen Kunstlebens geschah, hat die Renaissance nicht überall ihre Ausbildung gefunden. Bald ist sie durch die Nachwirkungen einer

älteren Localkunst verzögert worden, bald haben sich die conservativen Tendenzen gewisser Kreise gegen die Herrschaft des neuen Stiles aufgelehnt. Die Geschichte von dem „gothischen Schneider von Bologna“ kann diess beweisen; sie ist aber auch sonst noch bezeichnend, weil sie zeigt, dass die Gothik, trotz der Abneigung, auf die sie anfänglich in Italien gestossen war, dennoch einen festen Boden und zwar gerade in den volksthümlichen Kreisen erobert hatte. Und war diess in Italien der Fall, wie viel mehr lässt sich die Vorliebe begreifen, welche die Gothik in ihrer Heimath Frankreich und in Deutschland fand. Hier wie dort hat ihre Herrschaft in einzelnen Richtungen nicht bloss diejenige der Renaissance überdauert, sondern es ist diese Letztere, so lange sie ihren specifisch nordischen Charakter bewahrte, in gewisser Hinsicht überhaupt nur als eine bereicherte, mit den Elementen des neuen Stiles versetzte Gothik zu betrachten.

Die Beweise für das zähe Fortleben gothischer Traditionen in Frankreich und Deutschland haben Lübke, Schnaase und v. Eitelberger erbracht. Unsere Aufgabe ist es, dieselbe Erscheinung an einer Reihe von schweizerischen Denkmälern nachzuweisen, deren manche, wiewohl nicht unbedeutenden Ranges, dennoch unseres Wissens der Mehrzahl der Kunstforscher unbekannt geblieben sind.

In der Schweiz, wie in Deutschland hat sich die Renaissance zuerst in den zeichnenden und handwerklichen Künsten eingebürgert. In Bücherholzschnitten, Glasgemälden, Schnitzereien u. dgl. giebt sich hier früher, dort später die Kenntniss des Neuen kund. 1515 und 1516 sind die Wandgemälde in dem ehemaligen Benedictiner-Kloster zu Stein am Rhein datirt. Nicht viel später mögen die Façadenmalereien an dem Hause zum „weissen Adler“ daselbst entstanden sein. In den umrahmenden Theilen, in Baulichkeiten, Geräthen u. s. w. tritt hier wie dort der neue Stil schon herrschend auf. 1517 ist das früheste Datum, das sich auf Werken der Steinplastik verzeichnet findet. Damals hatte man in Schaffhausen eine Erweiterung der St. Johannskirche vorgenommen. Alles Architektonische wurde dem gothischen Kernbau conform gehalten. Nur die Consolen, welche die Gewölberippen des äussersten südlichen Nebenschiffes tragen, sind neu, und reihen sich ihrem Inhalte nach den anmuthigsten Werken der deutschen Frührenaissance-Plastik an. Bald sind es fischgeschwänzte Jünglinge und Harpyien, welche die Medaillons tragen, Flügelknaben, die auf Posaunen blasen, oder die Enden der Guirlanden halten, bald köstliche Sippen nackter Buben, die vergnüglich im Reigen tanzen; dann sieht man dieselben Gesellen wieder, das Spiel ist zu Ende, und die Kerlchen sind sich in die Haare gerathen; sie tummeln und raufen jetzt, dass einer

über den andern fällt. Der Zufall mag einen fremden Steinmetzen zur Stelle geführt haben, der den altväterischen Stadtbürgern seine Kenntniss des neuen Stiles zeigen wollte.

Eine andere Stelle, wo nächst den Rheingegenden die frühe Aufnahme der Renaissance erfolgte, ist Luzern, das von Alters her eine Hauptetape für den Verkehr mit Italien war. Schon 1524 ist das Göldli-Haus auf dem Hirschenplatze errichtet worden, das mit seinen Loggien im Hofraume das Bild einer südlichen Anlage gewährt. Auch in anderen Bauten dieser Stadt, die gleichzeitig und bald nachher entstanden sind, macht sich die Bekanntschaft mit den Formen des neuen Stiles bemerkbar. Man liebte es, die Portallünetten mit Masken, Putten und italienischen Schilden zu decoriren, die gothischen Bögen mit Delphinen zu begleiten, oder den Ablauf der Kehlungen an Thür- und Fensterpfosten mit Akanthusblättern u. dgl. zu verzieren.

Man kann also nicht sagen, dass die Renaissance hier später als anderswo bekannt geworden sei, und auch an namhaften Vertretern derselben hat es von Anfang an nicht gemangelt. Es genügt, darauf hinzuweisen, mit welcher Sicherheit Hans Holbein den neuen Stil schon in seinen frühesten Entwürfen beherrschte. Was dagegen hier, wie in Deutschland fehlte, das war die Gunst der Verhältnisse, welche den Künstlern gestattet hätte, ihre Projecte auszuführen. Höchstens in Façadenmalereien konnten Holbein, Nicolaus Manuel und ihre Zeitgenossen die monumentalen Ideen verkörpern; das Bauen mussten sie den zünftigen Meistern überlassen, und diese waren unfähig, sich von der Macht der Gewöhnung, von den erstarrten Traditionen des Bauhüttenwesens los zu machen. So war und blieb für einmal der Fortschritt auf das Gebiet der decorativen Architektur, auf die Zierplastik beschränkt.

Die Folge war nun ein eigenthümliches Compromiss, das zunächst im Profanbau seinen Ausdruck in mancherlei originellen Schöpfungen fand. Als Typus des Wohnbaues behielt das gothische Fensterhaus nach wie vor seine Geltung bei, ein System, das in den Schweizerstädten um die Mitte des XV. Jahrhunderts aufgekommen war und von dem als Hauptbeispiele aus spätgothischer Zeit die Rathhäuser von Zug, Basel und Sursee im Canton Luzern zu nennen sind. Im Gegensatze zu den älteren Bauten, wo die Frontmauern zusammenhängende und von verhältnissmässig wenigen und kleinen Oeffnungen durchbrochene Massen sind, ist die ganze Façade aufgelöst in ein Gerüste von dünnen Pfosten, die durch Balken oder Flachbögen verbunden sind. Der Verschluss des Inneren wird somit grösstentheils durch die gläserne Fensterwand gebildet, während die activen Mauertheile

sich auf die Ecken und die Brüstungen der Etagen beschränken, denn die senkrechten Wandstreifen, welche die Fenstergruppen trennen, haben nicht als Träger der Balken, oder Fensterbögen zu fungiren; diese Stützen sind vielmehr im Inneren angebracht: freistehende Säulen oder Pfeiler, die entweder schon auf dem Fussboden anheben, oder noch häufiger von den vor den Fensterbrüstungen vortretenden Sockeln getragen werden.

Hier also konnte es sich lediglich darum handeln, die Elemente des neuen Stiles in decorativem Sinne zu verwerthen, die bauliche Anlage dagegen behielt den gothischen Charakter bei. Es blieb die alte Grundrisseintheilung, es blieben die dem Säulenschmucke ungünstigen niedrigen Geschosse; wir finden das weit vorkragende Satteldach, oder den Staffelgiebel (Windberge) als Bekrönung der Façade, die Vorliebe für erkerartige Ausbauten, die alterthümliche Gruppirung der Fenster, die darin besteht, dass ein mittleres die seitlichen um die Höhe eines ganzen oder eines halben Flügels überragt; die Pfosten, Sturze und Gesimse behalten ihre gothischen Profilirungen bei. Oft sind es überhaupt nur die Umrahmungen der Thür- und Fensteröffnungen mit antikisirenden Gesimsen, ihre Bekrönungen mit Flach- und Spitzgiebeln, mit Voluten und heraldischen Zierraten, in denen die Renaissance am Aeusseren zur Geltung gelangt, während im Inneren der Bauten die Wahrung ihrer Rechte dem Kunstschreiner, Hafner und Schlosser zukömmt, und höchstens etwa die eine oder andere der Fenstersäulen mit ihren Candelaberformen und Blattornamenten einen entsprechenden Fortschritt des Steinmetzenhandwerks belegt.

In grosser Zahl sind solche Bauten erhalten, darunter nicht wenige, die von origineller Bedeutung sind und auch in den weiteren Kreisen bekannt zu werden verdienen. In der deutschen Schweiz hat der Abtshof in Wil (St. Gallen) eine Anzahl bemerkenswerther Einrichtungen und Zierden bewahrt. Abt Otmar II. (1564—1577), unter welchem die „Pfalz" ihren gegenwärtigen Ausbau erhielt, ist einer der kunstsinnigsten St. Galler Prälaten des XVI. Jahrhunderts gewesen. In seinem Auftrage wurde 1565 die schöne Suite von Glasgemälden verfertigt, die sich im Museum von St. Gallen befindet [1]) und das pomphafte Relief am Carlsthore gemeisselt. Dieses soll zum Gedächtnisse eines päpstlichen Besuches erstellt worden sein. Dem hl. Vater hatte die reformirte Bürgerschaft die Stadtthore verschlossen; eigens musste

---

[1]) A. Bendel, Aus alten und neuen Zeiten, Culturgeschichtliche Skizzen. Neujahrsblatt, herausgegeben vom historischen Verein in St. Gallen auf das Jahr 1879, S. 18 ff.

darum dieses Bollwerk an der Klostermauer geöffnet werden. Endlich kehrt Otmars Wappen mehrfach unter den Zierden des Wiler Abtshofes wieder. Besonders ansprechend sind hier die steinernen Pforten, die sich in den Corridoren des ersten Stockwerkes befinden. Die eine derselben ist trotz des späten Datums (1566) nach gothischer Weise mit einem Stichbogen und reich verschränktem Stabwerke versehen, nur der Aufsatz mit dem äbtischen Wappen ist im Renaissancestile gehalten, wogegen die zweite 1565 datirte Pforte einen eleganten Aufbau von Pilastern zu der von Delphinen begleiteten Bekrönung und die Belebung der einzelnen Glieder mit Figuren und Ornamenten im blühendsten Renaissancestile zeigt. Ein Gemach, zu welchem die erste Thüre führt, kann mit der gothischen Balkendiele und den candelaberartigen mit Blattornamenten decorirten Fenstersäulen als Muster eines Interieurs in diesem malerischen Mischstile gelten.

Zwei hervorragende Bauten aus der Spätzeit des XVI. Jahrhunderts hat Basel in dem Geltenzunfthaus und dem Spiesshofe aufzuweisen[2]). In der Gliederung des Aeusseren tritt die Renaissance herrschend auf, wogegen die Verhältnisse im Aufbau und das System der Befensterung das unentwegte Festhalten an den gothischen Traditionen beweisen. Noch deutlicher lässt sich diess in kleineren Werken verfolgen. Ein 1573 datirtes Portal am „Ringelhofe“ in der Petersgasse unterscheidet sich von ähnlichen Werken aus spätgothischer Zeit bloss durch die Zuthat zweier Medaillons mit Renaissancemasken, welche die Zwickel zu Seiten des Bogens füllen, und noch später — erst 1580 scheint die elegante, durchaus gothische Wendeltreppe errichtet worden zu sein, die sich in der nordwestlichen Ecke des vorderen Rathhaushofes befindet.

In der inneren Schweiz, wo in Luzern die fortgesetzte Anwendung des Kielbogens und gothischer Gliederungen an Portalen bis 1624 zu constatiren ist, kann das unweit Flüelen, am oberen Ende des Vierwaldstättersees gelegene Schlösschen a Pro als ein ansprechender Repräsentant des Ueberganges von der Gothik zum Renaissancestile gelten. Der wahrscheinlich 1578 von dem aus französischen Diensten zurückgekehrten Peter a Pro errichtete Bau steht einsam, wie Dornröschens Schloss, mitten in den Wiesen und Sümpfen. Epheu und Schlingpflanzen wuchern und ranken an den Ringmauern empor, die noch zu Anfang dieses Jahrhunderts mit Zinnen und Eckthürmchen oder Pavillons bewehrt gewesen sind. Es muss hier ein prächtiger Sitz ge-

---

[2]) Aufnahmen von Bubeck in Ortweins deutscher Renaissance. Basel, I. Heft, Lfg. 35 und bei Lübke, Gesch. der deutschen Renaissance p. 229 u. 231.

wesen sein Angesichts von See und Gebirge, auf die sich durch jedes Fenster ein neuer entzückender Ausblick öffnet. Ein breiter, flachgedeckter Corridor nimmt in zwei Etagen die Tiefe des Gebäudes längs der Ostseite ein. Er ist mit weiten Fenstern geöffnet und vermittelt gegenüber die Zugänge zu den Sälen und Zimmern, die nur noch spärliche Reste der früheren Ausstattung zeigen. Ein stattlicher Kamin im oberen Flur ist mit edlen Renaissancezierden geschmückt. Ein thurmähnlicher Einbau an der Südseite enthält die steinerne Wendeltreppe. Sie führt zu oberst in die erkerartig vorgebaute Capelle, wo Fenster und Wölbungen noch gothische Formen zeigen, wie die Pforte, die an der Nordseite zu ebener Erde ins Freie führt. Ein zweiter Bau, der ein ebenso liebenswürdiges Compromiss des neuen Formenwesens mit gothischen Constructionen zeigt, ist das Beck-Leu'sche Haus in Sursee (Luzern), 1632 erbaut[3]). Die Giebelfaçade, die nach landesüblicher Weise von einem stark vorkragenden Walmdache überschattet wird, enthält in jeder Etage drei zierliche Fenstergruppen, eine dreitheilige in der Mitte von seitlichen Doppelfenstern begleitet, und alle mit horizontalen Sturzen versehen, wobei jedoch die seitlichen Fenster der Hauptgruppe sich jedesmal mit einem volutenförmigen Halbgiebel dem etwas höheren Mittelfenster anschliessen. Alle Gliederungen sind mit ansprechenden Renaissance-Ornamenten geschmückt. Im Inneren dagegen, wo sich ein Saal mit schönem Renaissancegetäfel erhalten hat, ist das System des Fensterhauses mit einer Consequenz gewahrt, welche bloss die gothische Bildung der Freistützen vermissen lässt.

Aber am längsten hat sich die Uebung dieser alterthümlichen Constructionsweise doch in Zürich erhalten. Wohl hatte die Renaissance in einzelnen decorativen Werken schon 1531 ihren Einzug gehalten. In diesem Jahre muss die hölzerne Decke in der ehemaligen Staatskanzlei (jetzt Schirmvogteiamt) erstellt worden sein, eine flachcassettirte Diele mit Ornamenten von Laubwerk und Wappen, die zu den liebenswürdigsten Proben des früheren Renaissancestils gehören. In demselben Raume aber hat sich der Verfertiger der steinernen Fenstersäulen als ein Vollblutgothiker reinsten Schlages bewährt und die straffe Ordnung des Bauhüttenwesens auch in der Folgezeit für die Beobachtung der altfränkischen Regeln gesorgt. Der Neubau des Zunfthauses zu „Waag", der in den Jahren 1636—1637 errichtet worden ist, stellt das Muster eines gothischen Fensterhauses dar; ja noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ist dieses System in den 1708 und 1719—1723 erbauten Zunfthäusern zur „Zimmerleuten" und „Saf-

[3]) Aufnahmen von Berlepsch bei Ortwein, Luzern, III. Heft, Lfg. 25.

ran“ mit einer Consequenz zur Anwendung gelangt, welche die Ansprüche des neuen Stils auf eine bescheidene Mitwirkung an der Gliederung des Aeusseren und dem Renaissanceschmucke der Stützen und Architrave im Inneren verwies.

Auch in der Westschweiz hat ähnlicher Stil seine Vertretung gefunden. In Freiburg zunächst, wo unter den Brunnen und Erkern die anmuthigsten Proben einer picanten Verschmelzung neuer Zierrathen mit den gothischen Structurformen zu finden sind, kann man sich wieder überzeugen, von welchem Kunstzweige die Initiative zu der Neuerung ausgegangen ist. Unfern der Stadt auf einem westlichen Plateau steht das Schlösschen Peraules, dessen gegenwärtige Anlage aus der Zeit um 1528 datirt[4]). Sie stellt in ihren formirten Theilen die üppigste Entwickelung des spätgothischen Steinmetzenhandwerkes dar. Die Flachbögen und Pfosten der Fenster und Thüren sind mit kunstreichem Stabwerk geschmückt, und die Consölchen und Postamentchen, welche diese Gliederungen aufnehmen, in raffinirter Zusammenstellung mit lauter gothischem Zierrath versehen. Aber dem Architekten, der so hartnäckig bei den zünftigen Ueberlieferungen seines Berufes verblieb, hat ein Kunstschreiner zur Seite gestanden, der in den Cassettendecken des Erdgeschosses vielleicht die ersten Renaissancewerke erstellte, welche die Schweiz unter den Arbeiten dieser Gattung besitzt. Aehnliche Gegensätze sind in der neben dem Schlosse befindlichen Bartholomäuscapelle zu gewahren. Diese ist nach allen Regeln der Spätgothik gebaut, die Glasgemälde dagegen reihen sich den schönsten Werken der Frührenaissance an, und sie dürften eine ebenbürtige Stellung neben den muthmasslich gleichzeitig verfertigten Scheiben des Baseler Rathhauses zu beanspruchen haben.

Auch ein anderer Bau hat unseres Wissens die verdiente Beachtung noch nicht gefunden, die jetzige Préfecture in Freiburg, die 1596 von dem aus französischen Diensten zurückgekehrten Obersten Jacques Ratzé angeblich nach dem Vorbilde eines Palastes in Lyon erbaut worden ist. Die Anlage des Hauptgebäudes ist diejenige eines städtischen Wohnhauses. Die grossen Doppelfenster der beiden ersten Etagen zeigen noch gothische Theilung, alle Details dagegen die volle Ausbildung der Renaissance. Darüber folgt ein Halbgeschoss, auf dem sich das steile, mit zierlichen Lucken versehene Zeltdach erhebt. Rückwärts schliesst sich diesem Corps-de-logis ein viereckiges Thürmchen an und dazwischen springt halbrund ein schlanker Erker vor, der neben dem achteckigen Spitzhelm des Thurmes seinen Abschluss durch

[4]) Dieses Datum befindet sich über einem Fensterbogen des Erdgeschosses.

ein reiches Kranzgesimse mit kuppelartiger Bedachung findet. Seine östliche Fortsetzung erhält dieser Vorbau durch eine schmale Loggia toscanischen Stiles, die in drei Etagen von rundbogigen Säulenstellungen zu einem zweiten am Ende des Gartens stehenden Thurme führt. Die oberen Gänge sind flach gedeckt, die hohen und weiten Säulenarcaden des Erdgeschosses dagegen durch rippenlose Kreuzgewölbe verbunden. Der Anblick dieser Bauten ist von grosser malerischer Wirkung, die namentlich auf der originellen Verbindung der Thürme durch die Loggien beruht, das Detail sparsam, aber geschickt verwendet. In Allem lässt sich das Walten eines nicht gewöhnlichen Meisters erkennen.

Noch stattlicher ist das Schloss zu Avenches. Ehedem die Residenz der Bischöfe von Lausanne, wurde dasselbe zwischen 1565 und 1568 [5]) zum Sitze der bernerischen Landvögte eingerichtet und bei diesem Anlasse verschönert und theilweise umgebaut. Aus dieser Zeit datirt der schmale zweigeschossige Flügel, mit dem dazu gehörigen runden Treppenthurme, ein Bau, der ohne Frage das bedeutendste Denkmal der Frührenaissance in diesen Gegenden ist. Es scheint, als ob die umgebende Trümmerwelt, die Ueberreste aus dem römischen Alterthume, den stolzen Sinn der Erbauer herausgefordert hätte, ihrer Herrschaft ein glänzendes Denkmal zu stiften. Auch hier behauptet die Gothik als structive Kunst ihr Recht. Der Aufbau des Thurmes, wie er aus dem Quadrate zum Kreisrund übergeht und mit einem achteckigen Aufsatze abschliesst, die Disposition und Theilung der Fenster, die Anordnung der Gesimse, Alles ist mittelalterlich gedacht. Nur im Detail hat die Renaissance ihren Sieg errungen. Statt einfacher Kehlungen vertritt ein zierliches Rahmenwerk die Gliederung der Fensterpfosten, und diese werden von Sockeln mit selbstständigen Gesimsen und Postamenten getragen. An den Gesimsen verbindet sich das Karniess mit dem Zahnschnitte zu einem antikisirenden Profile. Noch reicher ist der Treppenthurm. Das Portal ist von gebauchten Säulen mit üppigem Blattschmucke begleitet, die Fenster sind von jonischen Säulchen und mit einem Giebel eingefasst. Aus dem zweiten Thurmgeschosse springen zwei halbrunde Erker vor. Ein reiches Consolgesimse, mit Löwenmasken, Rosetten und Bandwerk geschmückt, bildet die Basis. Die Fenster sind von Säulchen flankirt, deren schlanke candelaberartige Gliederung an die besten Vorzeichnungen nordischer Renaissancisten erinnert.

Es ist wohl anzunehmen, dass dieser Bau, der zum ersten Male

---

[5]) Diese Jahreszahlen finden sich aussen und im Inneren des Treppenthurmes und seiner Erker.

die Renaissance in ihrer Formenfülle zur Anschauung brachte, nicht ohne Einfluss auf die Unternehmungen in der näheren und weiteren Umgebung geblieben sei. Man glaubt solche Einwirkungen besonders in den Städtchen am Bieler- und Neuenburgersee zu beobachten, in Biel, Liegertz, Cressier, zu Landeron, wo das Kapuzinerhospiz eine originelle Verbindung des Profanbaues mit kirchlicher Anlage zeigt und ausser dem Stadthause noch andere Baulichkeiten das Nachleben der Gothik im Formgewande der Renaissance bis ins XVII. Jahrhundert belegen. Eine grössere Gruppe solcher Monumente ist neuerdings durch die Aufnahmen eines Neuenburgischen Architekten bekannt geworden [6]). Das bedeutendste und schmuckvollste unter denselben ist das Hôtel de Longueville (Hôtel des Halles, jetzt »Cercle«) in Neuchâtel, 1570 durch Antoine Wavre erbaut [7]). Das Erdgeschoss der einen Langseite ist mit Halbsäulen auf hohen Postamenten gegliedert. Auf den reichen Fries, der sich über den korinthisirenden Kapitälen verkröpft, folgt ein niedriges Stockwerk, mit schlankeren Stützen toscanischer Ordnung belebt. Zwei Portale am östlichen Ende sind mit reichem Säulenschmucke und einem Aufsatze mit heraldischen Zierden ausgestattet, wie die Pforten der Westfronte, wo sich zur Rechten ein wuchtiger Erker auf einer mit gothischen Rippen verzierten Console vorbaut, und links ein polygoner Thurm den Aufgang zu dem oberen Stocke vermittelt. Ein zweiter stattlicher Bau, den Neuchâtel besitzt, ist die 1609 erbaute Maison de Marval an der Rue-du-Château. Die Façade zeigt, wie die meisten von Reutter veröffentlichten Monumente, das Festhalten an dem Principe des gothischen Fensterbaues, aber mit einem Aufwande von Details, der die rückhaltlose Hingabe an die Renaissance verräth. Die Portale sind von Pilastern jonischer oder korinthischer Ordnung flankirt. Später, seit Anfang des XVII. Jahrhunderts, pflegte man dieselben durch Säulen zu ersetzen, die öfters in barocker Verbindung mit consolartigen Sockeln erscheinen. Den Abschluss über dem reich gegliederten Sturze bildet ein Muschelgiebel; oder die Pforte baut sich noch höher auf mit einem Aufsatze von Pilastern oder Candelabersäulen, der bald giebelförmig, bald mit Voluten abschliesst und das Wappen des Hausherrn enthält. Die Fenster behalten öfters die Theilung mit Kreuzstäben und gothischen Profilirungen bei. Doch sind auch diese Gliederungen vielfach mit Renaissance-Elementen versetzt. Pilaster oder Säulen, durch Friese

[6]) Fragments d'architecture neuchâteloise au XVI, XVII et XVIII siècles par L. Reutter, architecte. Publiés par la société d'histoire du canton de Neuchâtel. Neuchâtel, J. Sandoz 1879. Leider mit recht flüchtigen Zeichnungen.

[7]) Reutter p. 10.

und Gesimse mit Spitzgiebeln u. dgl. verbunden, rahmen die Fenstergruppen ein. Die Pfosten werden zu Pfeilern, oder, wenn auch schmal und gothisch gegliedert, von viereckigen Sockeln mit Gesimsen und ornamentirten Feldern getragen. Es sind diess Erscheinungen, die auf den Einfluss des Schlosses von Avenches deuten, aber auch an verwandte Motive in den Cabinetscheiben des XVI. Jahrhunderts erinnern. Allerdings ist die Renaissance in diesen Steinmetzenarbeiten eine ungleich trockenere; ihre Formen sind nüchtern und, weil die gothische Raumdisposition in den meisten Fällen maassgebend war, auch die Verhältnisse im Aufbau öfters missglückt. Und dennoch freut man sich an diesen naiven Aeusserungen, mit welchen die Architektur gegen den Zwang des gothischen Handwerks protestirte, indess sie Gebilde schuf, die ebenso malerisch wirken, ob sie den Edelsitz in freier Landschaft schmücken, oder die Façaden bürgerlicher Wohnhäuser zu dem Reize städtischer Veduten stimmen.

So viel über den Profanbau. Was nun die kirchliche Architektur betrifft, so bestätigen die Nachrichten wie die Monumente, dass in dem Betriebe derselben eine merkliche Abnahme schon zu Ende des XV. Jahrhunderts begonnen hatte. Die alte Kirche war im Verfalle begriffen; ehedem reiche und mächtige Stifter waren verarmt, auch konnte man sich in diesen geistlichen Kreisen nicht verhehlen, dass ernste Zeiten und schwere Krisen zu gewärtigen seien. Es ist daher keineswegs zufällig, dass gerade aus dieser Epoche mehr als eine Kunde von baulichen Unternehmungen berichtet, die theils unvollendet geblieben, oder doch nur zu einem provisorischen Abschlusse gelangt sind. Vollends unterbrach die Reformation die Pflege der kirchlichen Baukunst für einmal ganz. Durch die Aufhebung der vielen Stifter war der Bedarf an Gotteshäusern auf Jahrzehnte hinaus gedeckt.

Es ist denn auch in der That kein namhafter Bau zu nennen, der in der reformirten Schweiz im XVI. und XVII. Jahrhunderte errichtet worden wäre. Den einzigen Aufschluss über den Stand der kirchlichen Architektur gewähren die Unternehmungen, die damals in den katholischen Kreisen gefördert worden sind und hieraus ergiebt sich nun, dass die gothischen Traditionen bis tief ins XVII. Jahrhundert ihre ausschliessliche Geltung bewahrten. Nicht bloss in Kreuzgängen, wie solche 1534 in Muri und wahrscheinlich noch später in Rheinau errichtet worden sind, bleibt das herkömmliche System der Fenster und Wölbungen mit allem Raffinement spätgothischer Steinmetzenkunst gewahrt, sondern es kam auch vor, dass noch in den achtziger Jahren eine Kirche errichtet wurde, die man für einen schmuckvollen Gewölbebau aus dem Ende des XV. Jahrhunderts zu halten

berechtigt wäre. Ein solcher Bau ist die Kapuzinerkirche bei Luzern, und eine andere Stelle, wo sich etwas später dieselben Rückstände beobachten lassen, das Kloster Wettingen bei Baden. An der Spitze desselben hatte 1594—1633 der energische und baulustige Abt Petrus II. gestanden. Unter seiner Regierung sind die schönen Holzdecorationen im Sommersaale der Aebte und 1603—1604 die Chorstühle verfertigt worden. Diese letzteren besonders gehören zu den üppigsten Werken des Hochrenaissancestiles, die weit und breit erhalten sind. An Verständniss für die Reize des Neuen und an tüchtigen Vertretern desselben hat es somit nicht gefehlt, allein ihre Wirksamkeit blieb auf das Gebiet des kunsthandwerklichen und decorativen Schaffens beschränkt. Wie dem Glasmaler in Muri, der die Maasswerke des Kreuzganges mit den schönsten Renaissancezierden füllte, so hat dem Bildschnitzer von Wettingen ein Baumeister zur Seite gestanden, der unbekümmert um die Fortschritte auf allen übrigen Gebieten der Kunst bei seinen gothischen Recepten verblieb. Den Lettner, der das Schiff von dem Mönchschore trennt, hat Lübke für ein Werk des XV. Jahrhunderts gehalten [8]), und doch ist an einem Schlusssteine das Wappen des Abtes Petrus angebracht. Dieselbe Entstehungszeit ergiebt sich für die über dem Querschiff gelegene Sacristei und wieder nach allen Regeln des spätgothischen Stiles sind der Sprechsaal und die darüber befindliche Bibliothek gebaut. Nur einzelne Zierden an Schlusssteinen, Capitellen und Consolen lassen den Kundigen errathen, dass er sich in einem Gebäude des XVII. Jahrhunderts befindet.

Anderswo freilich hatte sich eine ähnliche Mischung auch in der kirchlichen Architektur viel früher und consequenter vollzogen. Eines der ersten Beispiele zeigt die Kirche von Glis bei Brieg in Wallis, ein Bau von imposanten Verhältnissen, der an der nördlichen Vorhalle die Jahreszahl 1519 und am Chore das ohne Zweifel auf die Vollendung des Ganzen bezügliche Datum 1539 trägt. Der viereckige Chor und die vor demselben gelegenen Quercapellen sind noch mit gothischen Stern- und Netzgewölben bedeckt, die von nüchternen Wanddiensten getragen werden, während das dreischiffige Langhaus zwar ebenfalls Spitzbogenfenster mit Maasswerken, im Uebrigen die volle Reife des Renaissancestiles zeigt. Den kreuzförmigen Pfeilern, die, in weiten Abständen durch Rundbögen verbunden, die Obermauern tragen, sind ebenfalls toscanische Wandvorlagen gegenübergestellt und die Schiffe mit rippenlosen rundbogigen Kreuzgewölben bedeckt.

---

[8]) Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. Bd. XIV, Heft 5, p. 6.

Noch ansprechender gestaltet sich dieses Compromiss in gewissen kleineren Bauten und Arbeiten der Steinmetzenplastik. Zu den ersteren gehört das 1596 datirte Beinhaus neben der Pfarrkirche von Altorf, ein zweigeschossiger Bau mit einem schmucklosen Gruftgewölbe, über dem sich das einschiffige Langhaus erhebt. Dem Letzteren folgt in gleicher Höhe ein dreiseitig geschlossener Chor. Gothisch sind ausser der Gesammtdisposition des Gebäudes nur noch die zweitheiligen Masswerkfenster. Sonst aber ist alles neu: die rippenlosen Wölbungen und die Consolen, auf denen sie ruhen, der Schmuck der Thüren und die hübsche Balustrade, welche die Oberkirche von der zu der Krypta führenden Treppe trennt. Hier stellt sich bereits die Hochreife der nordischen Renaissance mit den aus der Metalltechnik und den Holzsägearbeiten abgeleiteten Motiven dar.

In solcher Weise, auf die kirchliche Gesammtdisposition und einzelne structive Formen beschränkt, behielt die Gothik bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts ihr Recht. Drei stattliche Monumente sind als Beispiele aus diesem Zeitraume zu nennen. Das älteste, die 1604 bis 1610 erbaute Jesuitenkirche in Freiburg, hat freilich ihren ursprünglichen Charakter in Folge der 1756—1770 vorgenommenen Umbauten eingebüsst. Doch besteht noch die dreischiffige Raumgliederung mit dem schwach überhöhten Mittelschiffe, und haben ausser dem Thurme auch die Umfassungsmauern ihre gothisch profilirten Rundbogenfenster, Gesimse und Portalgliederungen bewahrt.

Reicher, umgeben von einer Anlage, die zu den bedeutendsten gehört, welche die Schweiz aus dem Zeitalter der Hochrenaissance besitzt, entfaltet sich dieser Mischstil an der Klosterkirche von Werthenstein im Canton Luzern. Auf stolzer Höhe, die sich über der Emme erhebt, und weithin sichtbar, die Thalsohle beherrscht, liegt das 1630 gegründete Franciscanerkloster. Eine Strasse führt von Nord-Westen empor und folgt dann der Südseite des Hügels, wo eine schmucklose Pforte den Aufgang zu dem vor der Kirche gelegenen Hofe vermittelt. Der Anblick, der sich dem Eintretenden darbietet, ist von überraschender Wirkung. Man glaubt sich mit einem Male in eine südliche Anlage versetzt, wenn man die gewölbten Hallen betritt, die in einem weiten unregelmässigen Viereck die Kirche umschliessen, und mit rundbogigen Arcaden, von schlanken Säulen toscanischen Stils getragen, auf Schritt und Tritt eine Fülle köstlicher Ausblicke gestatten. Diese Corridore sind allerdings erst später, nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts, ausgebaut worden, die Kirche dagegen hat Merian in der zweiten Auflage seiner Topographia Helvetiae von 1654 so abgebildet, wie sie heute erscheint und schon vor der Stiftung des Klosters, seit 1609, erbaut

worden ist [9]). Der polygone Chor und das einschiffige Langhaus bieten wenig Bemerkenswerthes dar, um so origineller ist die Eingangshalle im Westen. Ein weiter Rundbogen öffnet den Zugang von Aussen. Korinthische Säulen, von wuchtigen Consolen getragen, nehmen ein mit Engelsköpfen urd Guirlanden verziertes Gesimse auf. Darüber erhebt sich ein hoher Aufsatz von Pilastern mit Wappen, der seinen Abschluss durch einen geschweiften Giebel erhält. Seitwärts ist diese Halle gegen zwei Capellen geöffnet, die nach Westen mit dreiseitigem Abschlusse vorspringen. Sie sind mit schweren Kuppelhauben bedeckt, auf denen sich schlanke Thürmchen erheben. Gebauchte Architrave schliessen die Wände ab mit kräftigen Verkröpfungen, die vor den Ecken von Consolen getragen werden. Dazwischen öffnen sich die weiten Rundbogenfenster. Sie sind mit üppigen Fischblasenmaasswerken ausgesetzt. Ihre Basis bildet eine weit vorkragende Gesimsbank, die wieder von Eckconsolen getragen wird. Einfache und doppelte Stufen gleichen den Abfall des Terrains aus. Dieselbe picante Verschmelzung beider Stile zeigt eine kleine Capelle, die schräg aus der nordöstlichen Ecke des Vorhofes gegen den Berghang vorspringt. Wohl aus dem Einflusse dieser Bauten, die auf Kosten der Regierung errichtet worden sind, wie denn Werthenstein im XVII. Jahrhunderte die bevorzugte Stiftung des Luzernischen Adels war, ist es zu erklären, dass auch in der seit 1634 erbauten Hofkirche St. Leodegar in Luzern das gothische Fenstersystem zur Anwendung gelangte [10]).

Der dritte Hauptrepräsentant des posthum-gothischen Stiles ist die unweit Basel belegene Klosterkirche von Mariastein. 1636 hatte die Regierung von Solothurn den Benedictinern von Beinwil den hart an der elsässischen Grenze gelegenen Ort Mariastein geschenkt.

---

[9]) Lang in seinem Theologischen Grundrisse Bd. I. Einsiedeln 1692, S. 744 f. berichtet, dass die jetzige Kirche seit 1610 erbaut und 1618 geweiht worden sei. Allein die Postamente der beiden Säulen, welche die Orgelbühne am westlichen Ende des Schiffes tragen, sind mit Inschriften versehen, welche die Namen der Baumeister (?) ANDERES IM GRN̈T (Grüt?) und HANS FLACH nebst dem Datum 1609 verzeichnen. Eine neben der Nordseite der Kirche im östlichen Flügel des Vorhofes aufgemalte Inschrift enthält die folgenden auf den Bau und die Ausstattung der Hallen bezüglichen Daten: Amor in sacra . . . . hoc peristilium Ann. MDCXXXV erexit. Ann. MDCCLXXV renovavit. Ann. MDCCLXXIX complevit excellmo. Senatu Lucernensi protegente. Illo D. de Balthasar thesaurario promovente. P. Geroldo Jost dirigente. Jos. Reinhard Lucern. pingente. Ad. S. peregrination-incrementum.

[10]) Rundbogenfenster mit einsprossigen nüchternen Maasswerken am Chor und den Nebenschiffen des Langhauses. Die Hochfenster des Letzteren einfach rundbogig.

1648 erfolgte die Uebersiedelung des Conventes. Schon früher hatte auf dieser Stelle ein vielbesuchtes Heiligthum bestanden, eine Felshöhle, über der sich nun die stattliche Klosterkirche erhob. Ihre Grundsteinlegung fand am 4. October 1648, die Weihe im Jahre 1655 statt. In sehr malerischer und origineller Weise ist die Oberkirche mit dem unterirdischen Sanctuarium in Verbindung gebracht. Zu Ende des nördlichen Seitenschiffes führt eine Treppe zu einem finsteren casemattenartigen Gange hinab. Er folgt in weitem Umkreise und grösstentheils unterirdisch dem Rande des Felsplateaus bis zur südöstlichen Wendung. Hier, wo plötzlich wieder die lichte Tageshelle erscheint, steht rechts der Eingang zu einer 1520 gegründeten Capelle offen. Von dem vorliegenden Podeste aber geht es in westlicher Richtung steil hinab. Eine lange Treppe, die in den wachsenden Fels gesprengt und mit rippenlosen Zwillingsgewölben bedeckt ist, führt zu der Felsengrotte hinunter. Sie ist ein barockes Interieur, dessen Bedeutung vornehmlich auf dem geheimnissvoll malerischen Reize des traulichen Dämmerlichtes und der Verbindung bescheidener Zierden mit den natürlichen Massen beruht. Hoch über diesen Gängen und Grotten baut sich die Kirche auf steiler Felswand empor. Nur die Westfronte ist modern, sie wurde, ein charaktervolles Specimen des reinsten Zopfstiles, im Jahre 1832 an Stelle eines schmucklosen älteren Abschlusses erbaut. Im Uebrigen trägt die Kirche von Aussen gesehen durchaus den Chrakter einer spätgothischen Anlage. Der dreiseitige, mit Strebepfeilern versehene Chor, die Quercapellen, wo die Spitzbogenfenster sogar ihre Maasswerke erhalten haben, und der Aufbau des Schiffes scheinen den Ursprung dieses Gebäudes in der Wende des XV. und XVI. Jahrhunderts ausser Frage zu stellen. Erst im Inneren, wo vier achteckige Stützenpaare mit toscanischen Capitellen die rundbogigen Archivolten tragen, und ein flachbogiges Kappengewölbe das Hauptschiff bedeckt, lernt man die Belege für eine spätere Bauzeit erkennen. Bezeichnend hiefür sind auch die Deckenformen in den Abseiten, viertheilige Sterngewölbe von zwei verschiedenen Combinationen, die in regelmässiger Folge wechseln, mithin noch gothische Formen. Aber die Rippen fehlen, ihre Stelle vertritt eine Musterung mit schwachen Gräten, die nur zum Schein aus dem Stucke formirt sind. Das Langhaus ist übrigens der jüngste Theil der Anlage. Ein Schlussstein des südlichen Seitenschiffes trägt das Datum 1655, wogegen an dem Rautengewölbe des Chores zweimal die Jahreszahl 1653 erscheint und dieses, gleich den Sterngewölben, welche die Nebencapellen bedecken, mit gothisirenden Hausteinrippen unterzogen ist.

Es wird kaum zu entscheiden sein, ob diese Stilmischung, die

auf so verschiedenen Punkten bis über die Mitte des XVII. Jahrhunderts ihre Geltung bewahrte, lediglich aus der Zurückgebliebenheit der heimischen Bauschulen zu erklären ist, oder ob sie der Nachahmung bestimmter Vorbilder entsprang, in welchen diese Richtung schon früher und mit höheren Consequenzen ihren Ausdruck gefunden hatte. Sicher jedoch haben derartige Werke ihren Eindruck auf einer anderen Stelle hinterlassen.

In Frankreich hatte die Gothik bis tief in die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts ihre Herrschaft behauptet. Man mochte — und mit Recht — dieselbe als die nationale Bauweise betrachten, und man war überzeugt, dass die Würde der kirchlichen Kunst in diesem Stile ihren vollendetsten Ausdruck empfangen habe. Ueberdiess war die Entwickelung, welche die Gothik seit dem XV. Jahrhunderte gefunden hatte, recht eigentlich dazu angethan, zu jeder Art von spielender Formenfülle herauszufordern. Auch in Deutschland hat die Architekten und Steinmetzen, welche die ersten Renaissance-Details auf die mittelalterlichen Massen applicirten, gewiss nur der Gedanke geleitet, mit Hülfe derselben eine noch schönere Gothik zu gestalten. Sie übernahmen diese Zierden, weil sie anmuthig und lustig erschienen und weil jede Bereicherung des Formenschatzes überhaupt willkommen war. An dem mittelalterlichen Baugerüste hielt man nur darum fest, weil nach wie vor der Betrieb der Architektur in den Händen der zünftigen Meister verblieb. — In Frankreich jedoch kam noch etwas Anderes dazu, das war eine geradezu ausgesprochene Opposition, welche die städtischen und kirchlichen Kreise dem höfischen Renaissancestile gegenüber vertraten. . So erklärt sich die Thatsache, dass, während die Renaissance im Palast- und Schlossbau schon längst eine glänzende Ausbildung gefunden hatte, in Rathhäusern, Wohnbauten und in Kirchen selbst da, wo letztere in Verbindung mit Renaissance-Palästen errichtet worden sind, die Gothik bis ins XVII. Jahrhundert die tonangebende Bauweise war [11]).

Freilich vermochte diese Opposition mit ihren altfranzösischen Anschauungen nicht mehr die Oberhand zu behaupten. Man behielt wohl das gothische Kerngerüste bei, während die Ausstattung desselben mit architektonischen Gliederungen und Ornamenten in zunehmendem Maasse dem neuen Stile Raum gestattete, so dass schliesslich die Renaissance den ganzen Detailschmuck dieser Bauten versah. Die hervorragendsten Werke: St. Étienne-du-Mont und St. Eustache in Paris, die Kirchen von Caen, S. Pierre und S. Sauveur sind bekannt, ebenso weiss man,

---

[11]) Vgl. **Lübke**, Die Renaissance in Frankreich. S. 32 u. 301.

wie weit sich dieser Stil in die übrigen Provinzen verbreitete. Auch in der Bourgogne — es genügt an die grossartige Façade von St. Michel in Dijon zu erinnern — hat derselbe seine Vertretung gefunden, und von dorther sind ohne Zweifel die Einflüsse in die Schweiz hinübergedrungen, welche ihre Verkörperung in zwei ansprechenden, aber bisher unbeachteten Bauten gefunden hatten.

Es sind diess die Kirchen der Visitantinerinnen und Ursulinerinnen zu Freiburg. Beide Orden haben ihren Ursprung in der Bourgogne. Derjenige der Visitantinerinnen ist in Dijon gegründet, der andere von dort aus reformirt worden. 1634 kamen die Ursulinerinnen, ein Jahr darauf die Visitantinerinnen nach Freiburg, wo beide Convente 1653 den Bau ihrer Kirchen begannen[12]). Sie sind von bescheidenen Dimensionen, aber höchst ansprechend durch die Art, wie die Renaissance hier den Detailschmuck einer gothischen Anlage versieht und dort einen Raum gestaltet, der die gothischen Structurformen lediglich zur Belebung der Gewölbe beansprucht. Die Ursulinerinnenkirche besteht aus einschiffigem Langhause mit zwei rippenlosen Zwillingsgewölben und einem kleinen viereckigen Chore, der mit einem complicirten Sterngewölbe bedeckt ist. Die Anlage trägt also einen wesentlich gothischen Charakter, und dem entspricht es denn auch, dass an Gewölben und Fenstern der Spitzbogen erscheint. Nur im Detail tritt die Renaissance in Kraft. Schon die Fenstermaasswerke sind eigenthümlich. Jede Erinnerung an die structiven Formen ist preisgegeben, das Maasswerk ein Gitter geworden, ein seltsames Gefüge von halbrunden Theilbögen und Wellenlinien, die sich da, wo sie mit einander und den Leibungen zusammentreffen, spiralförmig aufrollen und Formen bilden, die scheinbar directe aus der Metalltechnik entlehnt sind. Während ferner die Gothiker am Aeusseren zwischen den Fenstern kräftige, mit schrägen Absätzen sich verjüngende Strebepfeiler anzubringen pflegten, ist an die Stelle derselben eine Gliederung mit toscanischen Pilastern getreten. Auf einem glatten Sockel, der die Neigung des Terrains ausgleicht, erhebt sich der Unterbau. Er ist mit Postamenten gegliedert und erhält seinen Abschluss durch ein zierlich profilirtes Gesimse. Darüber steigen mit schlanker Schwellung die Pilaster bis zu dem Kranzgesimse empor, das sich mit kräftiger Ausladung über den Capitellen verkröpft. Noch ansprechender ist die Ausstattung des Inneren. Hier sind an Stelle der Pilaster korinthische Wandsäulen angebracht, welche mit ihren Gebälkaufsätzen die Gewölbe aufnehmen,

[12]) F. Kuenlin, Dictionnaire géographique, statistique et historique du Canton de Fribourg. Ière partie. Fribourg 1832. p. 316 f., 345 f.

und die hinter diesen Stützen befindlichen Mauerpfeiler mit zierlichen Muscheltabernakeln ausgesetzt.

Ganz neu, als eine durchaus im Geiste der Renaissance concipirte Anlage, stellt sich die Kirche der Visitantinerinnen dar. Das Aeussere ist schmucklos und durch einen barocken Vorbau entstellt, so dass Niemand ahnt, welch einen ansprechenden und originellen Anblick dieser Bau dem Eintretenden gewährt. Auf quadratischem Grundrisse, gegen halbrunde Kreuzarme geöffnet, baut sich der Mittelraum auf vier Pfeilern auf. Diese Stützen sind durch Halbkuppeln verbunden, die den Schub des Centrums theils auf die Umfassungsmauern der Exedren, theils auf die dreieckigen Nebenräume zurückleiten, welche die westliche Concha flankiren. Ueber dem Centrum erhebt sich ein achteckiger Tambour, dessen Wände von weiten Fenstern durchbrochen sind. Kuppel und Laterne krönen das Ganze. Alle Theile: die Pfeiler mit ihren Basamenten und Gesimsen, die an den Stützen befindlichen Muscheltabernakel, in denen Statuen von Heiligen stehen, Fenster und Thüren, die liturgischen Zierden u. s. w. sind im Charakter der Hochrenaissance gehalten. Nur die Gewölbe, die ein italienischer Architekt mit Cassetten oder mit einfachen Gurten geschmückt haben würde, zeigen auch hier wieder das zähe Fortleben der gothischen Traditionen. Sie sind — sogar die kleine Kuppel, welche die Laterne krönt — mit den mannichfaltigsten Combinationen gothischer Rippen unterzogen.

Das sind die Monumente, welche die erste Stufe der Renaissancearchitektur belegen. Man könnte diesen Stil als eine Proto-Renaissance bezeichnen, im Gegensatze zu dem höfisch italienischen Stile, der schon bald nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts seinen Eingang gefunden hatte, ohne dass freilich die erstere Richtung durch denselben beseitigt worden wäre. Beide Stile haben vielmehr während eines vollen Jahrhunderts neben einander bestanden. Der eine, der ein ruhiges Herauswachsen des Neuen aus den localen Gewohnheiten und den Ueberlieferungen des gothischen Handwerkes bezeichnet, ist die volksthümliche Bauweise geblieben, den andern, der ausser allem Zusammenhange mit den heimischen Verhältnissen steht, haben fremde, oder doch in der Anschauung auswärtiger Monumente geschulte Architekten eingeführt, und die Auftraggeber sind meistens Edelleute gewesen. Sie hatten als Krieger und Staatsmänner in fremden Diensten gestanden und waren mit reichen Gütern und Pensionen heimgekehrt. Dann pflegten sie wohl im alten Glanze fortzuleben und die Erinnerungen an das früher Geschaute in prächtigen Monumenten zu verewigen, die sie zum Staunen ihrer Mitbürger errichten liessen. Ein Hauptwerk

dieser Art ist das Regierungsgebäude in Luzern. Ursprünglich zum Palaste eines reichen Emporkömmlings, des Schultheissen Lux Ritters bestimmt, ward der Bau im Jahre 1556 durch einen welschen Architekten Giovanni Lynzo von Pergine bei Trient begonnen und durch andere Werkmeister italienischer Abkunft fortgesetzt worden. Es ist aus Berlepsch's Skizzen in Ortwein's ‚Deutsche Renaissance' und Lübke's Beschreibung hinlänglich bekannt. Nicht so ein zweiter Bau, die grossartigste Palastanlage [13]), welche die Schweiz aus dem Zeitalter der Hochrenaissance besitzt. Brieg, im deutschen Oberwallis, muss vor Zeiten der Sitz eines reich begüterten Adels gewesen sein. Davon zeugen noch jetzt die stattlichen Häuser mit ihren Thürmen, Freitreppen, den malerischen Loggien und gewölbten Gängen. Ueberall in Zierden und Einrichtungen macht sich der Einfluss italienischer Bauweise bemerkbar. Aber alle diese Bauten übertrifft an Grösse und aufwändiger Raumgliederung der Stockalper'sche Palast. Als Merian die zweite Auflage seiner Topographia Helvetiae von 1654 erscheinen liess, hatte er denselben noch nicht gekannt. Der Palast muss später von dem 1691 verstorbenen Freiherrn Caspar Stockalper erbaut worden sein [14]). Die Anlage, der sich westlich in ganzer Länge eine grosse Gartenanlage anschliesst, besteht aus drei Complexen: Der Nordseite eines gewaltigen Säulenhofes schliesst sich das lange Hauptgebäude an und diesem folgt, durch eine Galerie erhöht, die Dependenz, in der sich die Hauscapelle befindet. Eine Zahlensuperstition soll maassgebend gewesen sein und die Dreizahl erklären, die auch im Hofe wiederkehrt: in der dreistöckigen Anlage der Loggien und den Thürmen, deren zwei die Südfronte beherrschen, während der dritte, der sich aus der Mitte des nördlichen Flures erhebt, den Treppenaufgang zu dem Corps-de-logis enthält. Diese Sage mag unangefochten bleiben, denn die Annahme, dass praktische Rücksichten auf schon vorhandene Baulichkeiten mitbestimmend gewesen sein möchten, ist dadurch nicht ausgeschlossen. Vollends erklärt sich die beim ersten Anblicke befremdende Grösse des Vorhofes sehr wohl, wenn man die militärischen Beziehungen der Palastherren kennt, der als Inhaber von kaiserlichen und spanischen Truppen geräumiger

---

[13]) Näheres über die Baugeschichte dieses Palastes im Geschichtsfreund, Mittheilungen des historischen Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug, 1870. S. 217 u. f. und im Bollettino storico della Svizzera italiana II. 1880. p. 12.

[14]) Vgl. über denselben Leu, Allgemeines helvetisches Lexikon. Zürich 1747 bis 1765. Art. Stockalper, und Furrer, Geschichte, Statistik und Urkundensammlung über Wallis. Sitten 1850 u. f. Bd. II. p. 66.

und wohlverwahrter Unterkunftslocale für die geworbenen Mannschaften bedurfte.

Der Anblick dieses thurmbewehrten Hofes, der ursprünglich auf vier Seiten von offenen Hallen umgeben war, ist ein in hohem Grade überraschender. Alle Gänge sind mit rippenlosen Zwillingsgewölben bedeckt, die weiten Rundbögen werden von toscanischen Säulen getragen, die sich, mit Ausnahme der Westseite, in drei Geschossen über einander wiederholen. Gewölbte Eckräume in den Thürmen vermitteln die Verbindung zwischen den Gängen. Das lange vierstöckige Wohnhaus bietet weder im Inneren noch am Aeusseren etwas Bemerkenswerthes dar, umso malerischer ist die nördliche Verbindung desselben mit der jenseits einer schmalen Gasse gelegenen Dependenz. Ueber dem Schwibbogen bauen sich zwei elegante Loggien auf, deren untere den Zugang zu der modernisirten Hauscapelle vermittelt. Zuletzt gelangt man in einen kleinen malerischen Hof, der den Ausgang nach der Strasse enthält und wiederum auf drei Seiten von gewölbten Hallen umschlossen ist. Dieser reichen Anlage steht dann freilich die Erscheinung des Aeusseren wie die Ausstattung des Inneren bei weitem nach. Der Thurmhof stellt sich aussen als ein schmuckloser Vorbau von Bruchsteinmauern dar. An dem Hauptgebäude hat sich die Auszeichnung der Façade auf das Barockportal mit seiner Freitreppe beschränkt, und wie die sämmtlichen Wohnräume des Schmuckes entbehren, ist auch der Ausbau des Festsaales im obersten Stocke nicht mehr zu Stande gekommen. Die grossartige Plananlage scheint die Mittel erschöpft zu haben, welche ohne Zweifel für einen entsprechenden Pomp der inneren und äusseren Zierden berechnet waren.

Mit solcher Consequenz ist übrigens die fremde Bauweise nur selten zur Anwendung gelangt. Im allgemeinen blieb die ältere Richtung noch lange gewahrt. So hat sich in ländlichen Bauten sowohl in Bezug auf die Gesammtanlage, als in der Ausstattung mit Schnitzwerk und farbigen Zierden bis tief in das vorige Jahrhundert hinein die ganze liebenswürdige Naivetät und Originalität eines nationalen Stiles forterhalten und ähnlich verhält es sich mit den städtischen Monumenten. Gerade im XVII. Jahrhundert haben diejenigen Schweizerstädte, denen der originelle Renaissancecharakter am meisten erhalten geblieben ist, ihre ansprechende Erscheinung angenommen: Schaffhausen mit seinen malerischen Gassen, wie solche gar viele unter den vornehmsten Reichsstädten nicht aufzuweisen haben, mit den schmuckvollen Erkern, Portalen und Brunnen; Rorschach wieder und St. Gallen, das heute freilich seine hervorragendsten Zierden verloren hat, aber vor 10 und 20 Jahren mit den stattlichen Thoren, den bilderreichen

Erkern an bürgerlichen Häusern und den Patrizier-Sitzen mit ihren Staffelgiebeln und Rundthürmen eine Fülle origineller Veduten bot. Ebenso hat in kirchlichen Bauten, besonders in der decorativen Ausstattung, die alte fröhliche Renaissance noch lange fortgelebt, bis dann auch hier die Mode und der im Gefolge der Gegenreformation allmächtig gewordene Barock den letzten Rest des nationalen Stiles verdrängte.

J. R. Rahn.

Zur Geschichte des Strassburger Münsters.

Der Vorgänger Erwin's.

Von Dr. **Al. Schulte.**

Die kritischen Arbeiten von Schneegans, Kraus u. A. haben einen grossen Theil der Sagen, die mit der Zeit sich um die Geschichte des Strassburger Münsters gebildet hatten, zerstört; aber bei dieser Ausrodungsarbeit sind, wie mir scheint, doch wiederum hie und da neue Irrthümer aufgegangen. Wie natürlich, knüpfte sich das lebhafteste Interesse beim Studium des Strassburger Münsters an die Personen, welche die einzelnen Theile desselben entworfen und geschaffen haben. Für Erwin's Thätigkeit haben wir wenn auch nur wenige urkundliche Belege [1]; wer vor ihm den Bau geleitet, wer der »Meister des Langhauses« gewesen sei, war die Frage, die Jeder zu beantworten wünschte. Und es handelt sich bei dieser Untersuchung nicht bloss um Namen, sondern es wäre für die weitere baugeschichtliche Forschung eine sehr solide Grundlage geschaffen, wenn es gelänge, die Persönlichkeit eines Baumeisters, dessen Amtsdauer, Beziehungen u. s. w. klarzustellen. Zwei Antworten sind auf diese Frage gegeben: Woltmann [2]) erklärte zunächst Heinrich Wehelin für den Vorgänger Erwin's, dem dann Kraus [3])

---

[1]) Da Kraus die spätere Entstehung der Inschrift am Portal nachgewiesen hat, und da in der Urkunde von 1284 Erwin's Name vielleicht erst später hinzugefügt ist, so bleiben nur die Inschrift an der Marienkapelle und die Grabschrift nebst den Notizen des Donatorenbuches als zuverlässige urkundliche Belege für seine Bauthätigkeit übrig. Da sich diese auf die Jahre 1316 und 1318 beziehen, so befindet man sich vor 1316 auf ganz unsicherem Boden.

[2]) Geschichte der deutschen Kunst im Elsass S. 321. Repertorium für Kunstwissenschaft I, 377.

[3]) Repert. f. Kunstw. I, 343. Kunst und Alterthum im Elsass I, 357 f. Seiner Ansicht schliesst sich an: Mitscher: Zur Baugeschichte des Strassburger Münsters. 1876, S. 22. — Schon vorher hatte Adler: Deutsche Bauzeitung Jahrg. 1873, S. 311

in Konrad Oleimann einen zweiten Prätendenten entgegensetzte; beider Ansprüche als nichtig nachzuweisen, ist der Zweck nachstehender Zeilen. Es könnte überflüssig scheinen, nachdem bereits Kraus der Woltmann'schen Hypothese mit Glück, wie es zunächst scheint, entgegen getreten ist, und sie als der Wiederholung unwerth bezeichnet hat, hier sie noch einmal in Betracht zu ziehen, aber einerseits hoffe ich die Gründe erheblich zu verstärken, andererseits aber muss ich die Kraus-schen Beweise anführen, weil ich sie eben gegen seine eigene Hypothese anwenden will.

Es ist keine Inschrift an irgend einem Bautheile erhalten, die Kunde gäbe von der Bauthätigkeit Wehelin's oder Konrad's, wie das für Erwin bei der Mariencapelle der Fall ist, keins der vielen Steinmetzzeichen lässt sich als das ihrige nachweisen und ebensowenig erwähnt ein Geschichtschreiber auch nur ihre Namen, so dass das ganze Material für die Beurtheilung der Frage sich auf Urkunden und in Nekrologien erhaltene Notizen beschränkt. Zunächst wäre die Frage zu stellen, berichtet etwa eines dieser Documente ganz zweifellos von einer Bauthätigkeit eines der beiden; ist das nicht der Fall, so müsste untersucht werden, ob die ihnen beigelegten Titel einen sicheren Anhaltspunkt gewähren, und geben uns auch diese keine Auskunft, so muss eine directe Prüfung der in den Urkunden gegebenen Beziehungen unternommen werden und wir müssen suchen, die persönlichen Verhältnisse beider, soweit das geht, aufzuhellen.

Directe Zeugnisse für die Bauthätigkeit Konrad Oleimann's hat Kraus nicht geliefert, wohl aber hat Woltmann das für Wehelin versucht [4]). Und in der That scheinen für den ersten Augenblick seine Gründe durchschlagend. Das sogenannte Donatorenbuch, ein Nekrologium, in welchem die Wohlthäter des Münsters mit ihren Gaben eingetragen stehen [5]), enthält auf Fol. 213 zum 2. August folgende Notiz: »item Heinricus dictus Wehelin magister operis, qui edificavit istud altare beate virginis obiit dedit centum marcas« [6]). Ebenso sagt eine

auf Oleimann hingewiesen; ich halte mich hier an Kraus, weil dieser am Eingehendsten die Stellung Oleimann's erörtert. Zwischen Adler und Kraus besteht eine Controverse über die Theile des Baues, welche Oleimann zuzuschreiben wären. Auf die Baugeschichte selbst näher einzugehen, verzichte ich, da ich sie direct zu fördern nicht in der Lage bin.

[4]) Geschichte der deutschen Kunst im Elsass. S. 321.

[5]) Vgl. die von Woltmann veröffentlichten Auszüge im Repertorium f. Kunstwissenschaft I, 259 ff. u. 375 ff. Einige sehr wesentliche Nachträge und Correcturen werde ich später mittheilen.

[6]) Statt magister hatte der Schreiber zunächst procurator zu schreiben begonnen, dann sich selbst aber sofort verbessert.

Urkunde vom 13. März 1264: »vir honorabilis Heinricus civis Argentinensis dictus Wehelin . . . in ecclesia nostra Argentinensi ob reverenciam gloriose virginis dei genitricis Marie suis altare sumptibus prope altare, quod dicitur frůgealter in remedium anime sue fecit construi et construxit« [7]). Der Sinn der Worte: »edificavit« und »construxit« schien Woltmann nicht zweifelhaft zu sein, und, indem er den 1264 gegründeten Altar von dem im Donatorenbuch erwähnten unterschied, welchen er in dem sogenannten frůgealtar suchte, machte er Wehelin zum Erbauer zweier Altäre und dann zum Baumeister des Langhauses. Dass es sich aber nicht um zwei Altäre handelt, sondern dass in beiden Angaben, sowohl in der Urkunde als auch im Donatorenbuch, ein und derselbe Altar gemeint ist, der 1264 [8]) gegründete, lässt sich leicht erweisen. Der Frühaltar, auf dem auch während des Interdictes celebrirt werden durfte, stand zwar wohl mit der Stadt in Verbindung, die an demselben das Collationsrecht besass, nicht aber mit der Verwaltung des Münsterbaues. Mit dieser stand ganz allein während dieser Zeit in festem Connex der 1264 gegründete Altar. Im grossen Copialbuche des Frauenhauses (saec. XIV exeunt.) stehen allein die auf ihn sich beziehenden Urkunden; der Inhaber der von Wehelin an ihm gegründeten Präbende war verpflichtet, sich an der Rechnungsführung des Münsterbaues zu betheiligen [9]); es lag somit nahe, ihm auch die Führung des Nekrologiums zu übertragen, welches wesentlich dem Zwecke dient, dem Priester täglich die Namen derjenigen vorzuführen, für welche er am betreffenden Tage bei der Messe eine memoria einlegen soll. Es muss ferner auffallen, dass so oft auch im Donatorenbuch vom Marienaltar die Rede ist, niemals der sonst in Urkunden fast regelmässig vorkommende Zusatz dictum frůgealtar sich findet, so dass es mir gar nicht zweifelhaft erscheint, dass das Donatorenbuch nicht zu diesem, sondern zu dem 1264 gegründeten Marienaltar gehörte.

Ueber die Bedeutung der Worte »construxit« und »edificavit« ist Kraus hinweggeglitten, und doch ist eine Klarstellung der Bedeutung dieser Worte unerlässlich. Für »edificare« habe ich keinen andern

---

[7]) Jetzt bei Wiegand: Urkundenbuch der Stadt Strassburg I, 417 f. Auf sie war Woltmann durch Kraus aufmerksam gemacht worden, nachdem er bereits seine Hypothese aufgestellt hatte. In einer Urkunde 1324. 7/6 (Bez.-A.) heisst es: »Wehelinus gubernator fabrice ecclesie Argentinensis, qui instituit prebendam in altari b. Marie virginis sub ambone eiusdem ecclesie.«

[8]) Grandidier: Essais historiques sur l'église cathédrale S. 350, bezeichnet den Altar als Florentiusaltar. Bis zum Ende des 14. Jahrhunderts wenigstens heisst er stets Marienaltar. Vgl. aber Kraus: K. u. A. I, 380 zu 1357. 7/2.

[9]) Siehe die Urkunde bei Wiegand a. a. O. I, 481. Ich mache darauf aufmerksam, dass die von Erwin erbaute Mariencapelle den erwähnten Altar überdeckte.

Beleg in dieser Zeit und in Strassburg gefunden, als die schon erwähnte Inschrift an der Mariencapelle und da heisst es wohl zweifellos: »erbauen«. Dass das Wort construere aber sehr oft auch in dem Sinne von »errichten«, »dotiren«, nicht von »erbauen« gebraucht wurde, beweisen zahlreiche Urkunden, bei denen es sich gar nicht denken lässt, dass die genannte Person irgendwie an der Bauleitung Theil genommen habe. So sagt eine Urkunde von 1305 6. März [10]): »Johannes dictus niger sacerdos de Rubiaco capellanus altaris, quod Waltherus quondam de Mulnheim [11]) construxit in ecclesia Argentinensi«; 1306 6. April [12]) heisst es: »ad prebendam altaris s. Pantaleonis in ecclesia s. Nicolai constructam (!) per quondam Johannem (militem dictum Hauwart)«; ferner 1324 13. Januar [13]): »ad altare constructum de novo et fundatum per ipsum (Hermannum iuniorem de Geroltzecke canonicum ecclesie Arg.).« Es liesse sich leicht die Zahl der Belege aus Urkunden vermehren [14]); aber auch die Inschriften verwenden den Ausdruck ganz in gleichem Sinne [15]). So steht noch heute im Münster am Pfeiler zwischen Querhaus und südlichem Seitenschiff [16]): »Anno dni 1329 constructum est et dotatum hoc altare per Conradum dictum Gúrteler civem Argentinensem«; ebenso heisst es im südlichen Seitenschiff [17]): »anno dni 1321 constructum est et dotatum hoc altare per Paulum dictum Mosung civem Argentinensem«. Eine Inschrift in Weissenburg [18]) lautet: »Anno dni 1281 Edelinus quadragesimus quintus abbas Wizeburgensis hanc domum *con*struxit et alia plura edifici*a*« [19]). Man wird zugeben, dass aus dem Worte construxit sich unter diesen Umständen gar nichts schliessen lässt. Auf den in einem späteren Document, dessen Genauigkeit in Herübernahme von Ausdrücken aus älteren Vorlagen sich gar nicht controlliren lässt, gebrauchten Ausdruck »edificavit« darf nur dann

---

[10]) Bezirks-Archiv des Unt.-Elsass.

[11]) Aus dem bekannten Strassburger Geschlechte.

[12]) Hospital-Archiv in Strassburg.

[13]) Bez.-A. d. U.-Elsass.

[14]) 1311. 12/2 (Archiv des Thomasstiftes) wird ein Altar in St. Thomas als erbaut von Burkard Kettener bezeichnet. Auch dieser wird, wie ich aus andern Documenten schliesse, ganz unrichtig als Baumeister angesehen.

[15]) Auch bedient sich ein Präbendenverzeichniss im Thomas-Archiv (Registrande C. fol. 42) ganz derselben Ausdrücke.

[16]) Kraus: K. u. A. in E.-L. I, 489.

[17]) Ebendaselbst, wo auch eine dritte Inschrift aufgezeichnet steht.

[18]) Daselbst S. 621.

[19]) Daselbst 621. Die cursiv gedruckten Buchstaben sind von Kraus ergänzt. Vgl. S. 515: in Jung St. Peter: „Symon Bepp de Kirchberg canonicus huius ecclesie et structor huius capelle ac . . .«

Gewicht gelegt werden, wenn nicht andere schwerwiegende Gründe gegen die Bauthätigkeit Wehelin's sich geltend machen. Davon später.

Wären die den Bau- und Finanz-Beamten des Münsters beigelegten Titel klar und unzweideutig und wäre ihre Anwendung ebenso eine sorgfältige, so würde es heute leicht sein, die Thätigkeit der einzelnen Beamten nachzuweisen. Aber dem ist nicht so. Bis 1290 werden die Titel fast ganz beliebig verwandt, erst dann tritt eine Fixirung ein, aber noch 1320 ist das Schwanken der Bezeichnungen nicht ganz verschwunden. Seitdem wurde dann regelmässig der technische Leiter des Baues, der Baumeister, magister operis (mit oder ohne Zusatz von ecclesie Argentinensis) und in deutschen Urkunden Werkmeister genannt; die, wie es scheint, auf Lebenszeit mit der obersten Finanzverwaltung von Seiten der Stadt [20]) betrauten Bürger heissen gubernatores fabrice (Pfleger des Werkes), der die laufenden Geschäfte besorgende Cleriker: procurator fabrice (Schaffner des Werkes). Sehr unrichtig ist es aber — und das ist bisher stets geschehen — trotz der erkannten Ungenauigkeit der Titel aus dieser späteren Niedersetzung den Sinn älterer Bezeichnungen erschliessen zu wollen. Man stellte, um zu einem Baumeister zu gelangen, subtile Unterscheidungen auf — so legte man Gewicht darauf, dass Wehelin magister operis und nicht magister operis ecclesie Argentinensis hiess. Der Weg allein ist richtig, alle zweifelhaften Bezeichnungen, alle neutralen Titel unbedingt bei Seite zu lassen und nur diejenigen zu verwenden, welche ganz zweifellos ein bestimmtes Verhältniss charakterisiren. Woltmann hatte auf die Titel: magister operis und magister fabrice hin, die Wehelin im Donatorenbuch [21]) führt, ihn zum Baumeister gemacht. Magister fabrice heisst

[20]) Der Uebergang der Oberleitung des Bauwesens vom Bischof zum Capitel setzt der Chronist Königshofen (Deutsche Städtechroniken IX, 726) in das Jahr 1263, den weiteren von dem Kapitel an die Stadt in das Jahr 1290. Hegel (daselbst S. 1015) sieht in dem Uebergang des Jahres 1263 einen unvermittelten vom Bischof zur Stadt. Theilnahme der Domcapitulare an der Bauverwaltung lässt sich urkundlich bis 1282 nachweisen. Da Elnhard selbst angiebt, er sei im Jahre 1284 Schaffner geworden, so glaube ich in dieses Jahr den Uebergang vom Domcapitel zur Stadt setzen zu dürfen.

[21]) Das Donatorenbuch ist nun freilich eine spätere Quelle, es ist erst 1320 bis 1325 geschrieben, aber es liegen ihm doch ältere Nekrologien zu Grunde; wie genau nun diese Abschriften sind, wie viel und was geändert wurde, lässt sich heute nicht mehr nachweisen. Es ist z. B. ganz unmöglich zu bestimmen, ob das in der auf Wehelin bezüglichen Notiz (siehe oben Anm. 6) durchstrichene Procurator ein Schreibfehler oder aus dem alten Nekrologium entnommen ist. Nur wenn wir annehmen, dass sie ziemlich genau mit den Vorlagen stimmen, wird man das Donatorenbuch überhaupt in Betracht ziehen dürfen; andernfalls sind seine Angaben ganz werthlos.

aber auch der Ritter Lucas von Eckversheim [22]); und war dieser »Baumeister«, so muss doch auch sein Amtsgenosse, der Geschichtschreiber Elnhard, dasselbe gewesen sein, und das wird Niemand behaupten wollen. Der Domscholaster Marquard führt in chronologischer Reihenfolge die Titel: »iudex fabrice« (1266. 1/4) [23]); »rector fabrice Argentinensis« (1266. 6/4) [24]); »provisor et gubernator fabrice ecclesie Argentinensis« (1277. 18/12) [25]); 1282. 26/8 [26]) endlich führt er die Fabrik-Geschäfte, ohne dass ihm ein Titel beigelegt würde. Heinrich Wehelin heisst: Lonherre unserre frowen werkes (1281. 10/12) [27]), (1284. 16/10) [28]); magister fabrice und magister operis im Nekrolog; 1282. 26/8 [29]) handelt er nomine fabrice ecclesie Argentinensis [30]). Oleimann führte nach einander die Titel: »magister fabrice ecclesie Argentinensis« (1261. 29/10) [31]), »magister seu rector fabrice ecclesie Argentinensis« (1263. 14/4) [32]), »procurator fabrice« (1266. 1/4) [33]), »appreciator fabrice« (1266. 6/4) [34]), »magister operis ecclesie Argentinensis« (1269) [35]), (1274. 2/1) [36]); schliesslich »appreciator fabrice« [37]) im Nekrologium.

Mit diesen Beispielen ist die Verwirrung der Titel wohl zur Genüge illustrirt; aber man wird sich aus ihr befreien wollen; man wird zu unterscheiden versuchen zwischen fabrica und opus und vielleicht

---

[22]) Urkunde vom 31. Januar 1290 im Stadt-Archiv.

[23]) Urkundenbuch der Stadt Strassburg I, 459.

[24]) U.-B. I, 460.

[25]) St. Thomas-A.

[26]) Frauenhaus-A.

[27]) Frauenhaus-A.

[28]) Kraus: K. u. Alterthum I, 365.

[29]) Frauenhaus-A.

[30]) Auf ihn glaube ich ferner eine Urkunde 1283. 9/1 im Frauenhaus-Archiv Saalbuch III, fol. 174 b beziehen zu dürfen. In dieser Copie saec. XIV exeuntis steht Wilhelmus procurator fabrice ecclesie Argentinensis, was aus Wehelinus verschrieben sein könnte. Vgl. ferner die Anm. 7 erwähnte Urkunde von 1324. 7/6.

[31]) U.-B. I, 361.

[32]) U.-B. I, 394.

[33]) U.-B. I, 460.

[34]) U.-B. I, 460.

[35]) Kraus citirt: Bez.-A. Inv. eccl. 1. 2. 13. 10. l. 2. — Das Citat ist sicher unrichtig. Die Urkunde war im Bezirks-Archiv nicht aufzufinden. Es liegt nahe, das Citat mit einem andern Citat bei Kraus S. 358, Bez.-A. Archives de l'évêché. invent. ecclés. p. II. 13. 10, Nr. 2 zu identificiren. Diese Urkunde fand sich vor, jetzt G. 1497 (1915) c. Datum Februar 1269. Aber in ihr wird Oleimann's Name gar nicht genannt.

[36]) Frauenhaus-A.

[37]) Im Donatorenbuch, 15. Dezember: »item Conradus dictus Oleyman appreciator fabrice, contulit multa bona.«

sagen: magistri operis sind ganz unzweifelhaft Baumeister; magister fabrice kann auch etwas Anderes heissen, etwa Leiter der Fabrik, Kassenverwalter. Ist das aber richtig? Ich glaube, man wird für die Zeiten des ausgehenden Mittelalters zugeben, dass man im Allgemeinen, wofern man überhaupt von feststehenden Titeln reden darf, die Titel für die Aemter, welche von Bürgern verwaltet wurden, als Uebersetzungen deutscher Bezeichnungen anzusehen hat. Nun kennt aber die deutsche Ausdrucksweise in Strassburg selbst in späterer Zeit, als längst die lateinischen Bezeichnungen opus und fabrica scharf getrennt waren, diese Unterscheidung nicht: sie bezeichnet beides mit dem einen Ausdruck: »Werk«. Der Baumeister magister operis heisst Werkmeister, der gubernator fabrice: Pfleger des Werkes und der procurator fabrice: Schaffner des Werkes [38]. So lange sich die lateinischen Titel noch nicht fixirt hatten, übersetzte man das »Werk« beliebig bald mit opus, bald mit fabrica und so entstand die Confusion der Bezeichnungen, wie wir sie oben sahen. Unter opus versteht die spätere Zeit nur mehr den eigentlichen Bau mit seinen technischen Einrichtungen und Hülfsmitteln. Fabrica ist die Verwaltung der für den Bau einlaufenden Gelder und der demselben gehörenden Besitzungen. Zum Münsterbau gehörten und gehören zum Theil noch heute grossartige Besitzungen, deren Verwaltung schon damals einen ausgedehnten Apparat erfordern musste. In der Stadt selbst gehörten ihm Häuser, Hofstätten, deren Vermiethung besorgt werden musste, oder er besass Renten auf Häusern, draussen auf dem Lande lagen zerstreut einzelne zu ihm gehörige Aecker und Weinberge, zu deren Verwaltung häufigere Reisen unvermeidlich waren. Wer ferner einigermassen die complicirten Bestimmungen über Verwendung einzelner Zinse, wie sie das Mittelalter liebte, kennt, wird zugeben müssen, dass für ein irgend beträchtliches Vermögen eine besondere Verwaltung von Nöthen war. Der Baumeister mag daneben die Auslöhnung der Arbeiter, Bezahlung der gelieferten Materialien selbst besorgt haben, der grössere Theil der Verwaltungsgeschäfte ist das nicht. Soll man nun glauben, dass der Baumeister, den wir uns als einen einfachen, tüchtigen Steinmetzen zu denken pflegen, der selbst mit meisselt und arbeitet, dieses complicirte Verwaltungsgeschäft nebenbei mitbesorgt habe?

Doch nun einmal zugegeben, opus heisst nur der Bau, also magister operis unter allen Umständen: Baumeister, so gerathen wir in neue Schwierigkeiten; denn in einer Urkunde von 1269 ist von

---

[38]) Vgl. die von Kraus in der litter. Beilage zur Gemeinde-Ztg. für Elsass-Lothringen 1881, Nr. 17 veröffentlichten »Gewohnheiten des Strassburger Münsters«.

mehreren magistri operis die Rede[39]). Wollen wir consequent sein, so müssen wir nicht einen Baumeister annehmen, sondern ein Collegium von solchen und zu dieser Annahme wird sich so leicht Niemand entschliessen.

Sollen wir nun mit dem Bekenntniss: »non liquet« schliessen? Ich glaube: Nein; wir haben noch einen festen Punkt, an den wir uns klammern müssen; es ist das die Bezeichnung: »Lohnherr«[40]) resp. dessen lateinische Uebersetzung: appreciator. Der Sinn dieser Ausdrücke kann nicht zweifelhaft sein; es ist der Kassenbeamte, nicht der Bauleiter gemeint. Ist bei einem Bau überhaupt von einem Lohnherrn die Rede, so muss neben ihm auch ein Baumeister vorhanden sein; dieses ist der Beamte, der bei einem Baue niemals fehlen darf. In dem Ausdruck appreciator liegt ein bewusster Gegensatz zu einem genannten oder ungenannten Baumeister.

Aber nehmen wir den oben berührten Einwurf auf, es sei Bau- und Finanzverwaltung vereint gewesen. Haben wir uns nun diese Vereinigung als eine dauernde zu denken, woher dann die zwei Titel; es genügte dann ja ganz einfach der eine. Ist die Vereinigung aber nur eine momentane, etwa nur für die Person Oleimann's oder Wehelin's, so wäre es ja allerdings denkbar, dass durch die Titel die verschiedenen Seiten ihrer Thätigkeit sollten ausgedrückt werden. Wehelin wird aber in der Urkunde von 1284 als »Lonherre« dem »wergmeister« direct entgegengesetzt[41]). Bei Oleimann fehlt uns nun zwar dieser schlagende Beweis; aber gesetzt auch, es sollten die zwei Seiten seiner Thätigkeit wirklich durch die Titel unterschieden werden, so müsste in sämmtlichen Urkunden der Titel appreciator sich finden, denn alle beziehen sich, wie wir sehen werden, auf Verwaltungsgeschäfte. Wie kommt es, dass aber nun nur zweimal der Titel appreciator resp. procurator sich findet, viermal der falsche? Kraus hat den Lonherr gegen die Woltmann'sche Hypothese angewendet, und hat dabei die entscheidende Urkunde von 1284 nicht herangezogen; gegen den Oleimann hat er den »appreciator« nicht verwandt. Wenn Kraus seine auf dem »Lohnherrn« basirenden Gründe gegen Woltmann für stichhaltig hält — und es sind die einzigen, die er gegen ihn vorgeführt hat,

---

[39]) Bez.-A. G. 1497 (1915) c. 1269 Febr. es heisst: de consensu et voluntate nostra (i. e. magistri, consulum et universitatis civium Argentinensium) inter predictos magistros operis et Ottonem magistrum pauperum sic exstitit ordinatum ... Die Namen der m. o. sind nicht genannt. Die Urkunde betrifft die Uebertragung eines Zinses von einem auf ein anderes Haus.

[40]) Später heisst auch der Stadtrentmeister Lohnherr.

[41]) Vgl. Anm. 28.

— so muss er sie auch gegen seinen Oleimann gelten lassen. Hier wie dort liegt der Fall ganz gleich. Bei Wehelin ist es unmöglich, dass er beide Aemter vereinigt oder nacheinander bekleidet habe; deshalb muss der Schreiber des Donatorenbuches geirrt haben; Oleimann hingegen kann recht gut neben oder vor seiner Stellung als Baumeister »Schaffner« gewesen sein. Die beiden Hypothesen schliessen sich übrigens gar nicht aus; Wehelin hätte recht gut Oleimann's Nachfolger sein können; das hinderte kein Umstand.

Aber es zeigt sich doch noch ein Ausweg. — Wehelin hat später, nachdem er Baumeister gewesen war, die Finanzverwaltung übernommen. So Woltmann[42]). Aber wie später? nein, in den älteren Urkunden heisst er lonherre, erst in den auf ihn bezüglichen Todesnotizen magister fabrice resp. operis. Bei Oleimann glaubt Kraus[43]) zugeben zu dürfen, dass dieser neben und vielleicht schon vor seiner Stellung als Baumeister »Schaffner« gewesen sei. Nehmen wir dann die Titel im wörtlichen Sinne, so würde sich folgender Lebenslauf Oleimann's ergeben: Baumeister (1261), zweifelhaft ob Baumeister oder Verwalter (1264), Verwalter (1266), dann wiederum Baumeister (1269, 1274), schliesslich Tod als Verwalter. Dieser Lebenslauf ist bei mittelalterlichen Zuständen ebenso undenkbar, wie der Wehelin's bei Woltmann.

Man hat in dieser Frage als auf ein Analogon auf Erwin's Leben hingewiesen. Aber auch das wohl mit Unrecht. Die Grabschrift Erwin's bezeichnet ihn nämlich als gubernator fabrice ecclesie Argentinensis. Fasst man das wörtlich auf, so müsste er einer der beiden von der Stadt mit der Oberleitung beauftragten Bürger gewesen sein. Aber wir finden sowohl vor 1318, dem Todesjahre Erwin's[44]), als nach demselben[45]) dieselben gubernatores. Will man aber unter gubernator etwa den Procurator verstehen, der, sonst stets ein Geistlicher, die kleinen, täglichen Rechnungsgeschäfte zu führen hatte, so ist allerdings zwischen 1317. 14/7 und 1319. 18/1 ein Wechsel eingetreten, aber damit ist einmal eine Umdeutung der Inschrift gemacht, und, wenn man diese einmal vornehmen muss, so thut man doch besser, die Inschrift in Einklang zu setzen mit den Angaben des Donatorenbuches und der Grabschrift

---

[42]) Repertorium I, 377.

[43]) Kunst u. Alt. I, 357.

[44]) Zuerst werden zusammen erwähnt 1312. 22/12 (Bez.-A): Gösselinus dictus Schoup und Burcardus dictus Waldecke. Letzterer kommt bereits vor 1311. 23/12 (Frauenh.-A.).

[45]) Bereits wieder 1319. 14/9 (Frauenh.-A.), beide zuletzt 1321. 16/3 (Frauenh.-A.), der Schoup zuletzt 1329. 27/5 (Frauenh.-A).

der Gemahlin Erwin's [46]), in denen dieser als Baumeister erscheint. Jedenfalls bleibt die Sache zu unsicher, als dass man sich auf sie berufen dürfte [47]).

Prüfen wir zum Schluss den Inhalt aller Documente, welche sich auf die beiden beziehen, und versuchen wir uns daraus ein Bild ihres Lebens zu machen.

Wehelin war, das geht aus Allem hervor, ein sehr vermögender Bürger. Schon oben sahen wir, dass er im Münster einen Altar dotirte [48]) und dem Münsterbau die sehr beträchtliche Summe von 100 Mark schenkte [49]). Auch seine Gattin Bertha schenkte dem Bau 20 Pfund Pfennige und werthvolle Kleidungsstücke [50]). Im Kloster St. Arbogast vor Strassburg hatten beide sich Jahresgedächtnisse gestiftet [51]), wir sehen ihn ferner in engster Beziehung zu dem Kloster St. Margaretha stehen; die Nonnen nennen ihn ihren fundator und Stifter [52]). Ob sich das bloss darauf bezieht, dass er die Verlegung des Klosters von Eckbolsheim nach Strassburg veranstaltete, oder ob er wirklich erster Gründer war, will ich hier nicht untersuchen [53]). Daneben hatte er Besitzungen in Ensheim [54]) und Neumühl [55]). In den drei Urkunden, in denen Wehelin thätig ist für den Münsterbau, findet sich kein Anhaltspunkt, welcher es wahrscheinlich machen könnte, Wehelin sei Baumeister gewesen, in allen handelt es sich um Kauf- resp. Verwaltungsgeschäfte [56]).

---

[46]) Vgl. Kraus: Kunst und A. I, 689.

[47]) Damit erledigt sich auch die Klage Woltmann's, der in der Allg. Dtsch. Biogr. schon fast geneigt ist, jede Bauthätigkeit Erwin's als unnachweisbar aufzugeben.

[48]) Siehe oben S. 23 fg.

[49]) Siehe oben S. 22.

[50]) Donatorenbuch, 28. Febr.: »item Berhta wxor Wehelini magistri fabrice obiit dedit 20 lib., vestem et pallium.«

[51]) In einer aus dem Anfang saec. XIV stammenden Handschrift des Klosters St. Arbogast findet sich ein Anniversarienverzeichniss. Darunter:
Bertha uxor Wehelini pridie kal. martii
Heinricus Wehelin 4 non. augusti (Hosp. A. lad. S. Marc. XI. fasc. 30, nr. 7996).

[52]) Urkunde von 1285. 15/2 (Bez.-A.) »fundator« im Text. Dorsualnotiz: „unser stifter«.

[53]) Vgl. Königshofen, Deutsche Städtechroniken IX, 742. Schmidt: histoire du chap. de s. Thomas 243 f.

[54]) 1278. 28/1 (Hosp.-A.).

[55]) 1271. 27/11 (Frauenh.-A.).

[56]) 1281. 10/12, 1282. 26/8 s. oben. In der von 1284. 16/10 trifft Wehelin gemeinsam mit dem Werkmeister eine Uebereinkunft mit den Verwaltern des Spitals über einen Häuserzins.

Ungleich dürftiger sind die auf Oleimann bezüglichen Angaben. Was wir von ihm erfahren, beschränkt sich darauf, dass er Güter in Kolbsheim [57]) und ein Haus in Strassburg an der Flachsgasse — also in der Nähe des Münsters — erwarb [58]). Dem Münsterbau schenkt er Güter in Königshofen, jedoch mit Vorbehalt der Nutzniessung für seine Tochter Anna und deren eventuelle Söhne [59]). Auf eine Thätigkeit Oleimann's als Baumeister glaubt man aus einer Urkunde schliessen zu können [60]), in welcher das Domcapitel ihm, der als magister fabrice bezeichnet wird, und seiner Gattin Hildegund Fruchtzinse in Kuhnheim als Leibzucht giebt, so jedoch, dass seine ev. Kinder die Hälfte derselben als Leibzucht behalten, wofür Oleimann eine sofortige Zahlung von 40 Pfund leistet. Ebenso stellt ihm das Capitel freie Wohnung resp. zahlt ihm den Miethzins, schliesslich verspricht es ihm jährlich 5 Pfund Pfennige zu geben, si eas accipere voluerit, nomine precii ratione laboris sui sibi debiti. Dass es sich hier aber nicht um die Anstellung eines Baumeisters, sondern um eine ausserordentliche Entschädigung eines Kassenbeamten handelt, ist mir nicht zweifelhaft. Dass letztere nicht so selten gewährt wurde, sehen wir bei dem Geschichtschreiber Elnhard, der als Entgelt für seine der Münsterfabrik geleisteten Dienste eine jährliche Summe erhält gleich den Einkünften eines der Präbendare am Marienaltar im Münster [61]).

Damit ist das ganze Material für die Prüfung der Frage erschöpft und wenn nicht neues ein glücklicher Zufall zu Tage fördert — und dafür ist wenig Aussicht vorhanden — so wird für alle Zeiten der Name des Baumeisters, der das Langhaus schuf, verklungen sein [62]).

Zum Schluss möchte ich noch mit ein paar Worten auf die Bemerkung Wiegand's in der hist. Zeitschrift XLI, 536 eingehen, wo er auf einen Baumeister Bernhard hinweist, dessen Namen ein allerdings

---

[57]) 1263. 14/4 U.-B. der Stadt Strassburg I, 394, Anm. 1.

[58]) 1274. 2/1 (Frauenh.-A.).

[59]) 1266. 6/4. U.-B. I, 460.

[60]) 1261. 29/10. U.-B. I, 361.

[61]) Urkunde 1303. 30/4 (Frauenh.-A.) abgedruckt: Monum. Germ. SS. XVII, 94, Note 27.

[62]) Inzwischen ist mir auch ein Beispiel bekannt geworden, wo auch das Wort edificare im Sinne von »bauen lassen« gebraucht wird. In einer Urkunde von 1291 (Bezirks-A.) heisst es wörtlich: »item cum ego (i. e. Hermannus de Tierstein thesaurarius ecclesie Argentinensis) meis sumptibus pro cultus divini augmento in curia claustrali, quam inhabito, capellam edificaverim.«

sehr schlecht beglaubigtes Document überliefere. Ein kleines Papiermanuscript saec. XVII—XVIII enthält französische resp. lateinische Regesten von 7 Urkunden, von denen 6 erhalten sind. Die 7. behandelt einen baupolizeilichen Streit, der durch Bernhard l'architecte de ladite fabrique (i. e. de nostre dame) entschieden wird. Die Urkunde trägt das Datum 1251. Dieses kann nicht richtig sein (auch ein anderesmal hat das Excerpt unrichtig 1251 statt 1291); denn die älteste Entscheidung eines baupolizeilichen Streites durch den Münsterbaumeister und andere ihm beigegebene Sachverständige, die mir bekannt ist, datirt von 1366 (Hosp.-A. Meister Gerlach), und vorher werden solche Streite vor den gewöhnlichen Gerichten entschieden. So entscheidet 1274 (Hosp.-A.) der Rath, 1326. 2/3 (Hosp.-A.) die Schöffen einen solchen Streit. 1315. 18/9 (Hosp.-A.) und 1324. 23/2 (Frauenh.-A.) macht der Richter des bischöflichen Hofgerichtes Entscheidungen solcher Processe bekannt. Man wird die Urkunde in das Jahr 1551 setzen müssen, in die Zeit des Baumeisters Bernhard von Heidelberg.

Der Tractat des Piero de' Franceschi über die fünf regelmässigen Körper, und Luca Pacioli.

Von Dr. **Winterberg.**

Der von Prof. M. Jordan im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen vor einiger Zeit publicirte Aufsatz: »Der vermisste Tractat des Piero della Francesca über die fünf regelmässigen Körper«, welcher eine seit längerer Zeit unter den Kunstgelehrten debattirte Frage nach der Autorschaft des obigen Tractats zu Gunsten Piero's endgültig entscheidet, dessen Arbeit Luca Pacioli einfach in's Italienische übersetzt, veranlasste mich aus fachwissenschaftlichem Interesse, die in Frage stehenden Schriften, insbesondere das Manuscript Piero's an Ort und Stelle zu prüfen, um mir ein Urtheil zu bilden, inwiefern jene Beschuldigung, welche einen der hervorragendsten Gelehrten seiner Zeit für immer brandmarken würde, als sachlich begründet anzusehen sei.

Ehe ich jedoch über ein in der Wissenschaft unerhörtes Factum zu urtheilen gewagt, schien es mir durchaus erforderlich, ein vollständig klares Bild über die theoretische und praktische Bedeutung der Arbeit zuvor zu erlangen, um danach unterscheiden zu können, was Selbstständiges darin enthalten, und ob sie überhaupt auf Autorschaft im strengen Sinne des Worts Anspruch zu erheben berechtigt. Das Resultat erlaube ich mir im Nachstehenden zu präcisiren.

Der ganze Tractat ist, kurz gesagt, vom Standpunkte der heutigen Wissenschaft betrachtet, mit Ausnahme weniger, im letzten Theile enthaltener, damals neuer Ideen wesentlich nichts weiter als eine Reihe praktischer Anwendungen Euklidischer Sätze. Mit den gewöhnlichen Schulkenntnissen würde heutzutage Jedermann im Stande sein, dieselben Probleme auf leichtere und kürzere Art zu lösen, viele unnütze Rechnungen zu sparen, andere mittelst logarithmischer Tafeln zu vereinfachen, und gar manche praktisch wichtige Fragen ausserdem zu beantworten, welche der damaligen Zeit unslösbar schienen.

Es würde indessen verfehlt sein, wollte man bei der Beurtheilung der angeregten Frage einzig und allein den modernen Standpunkt festhalten. Denn was heute untergeordneten Ranges scheint, hatte damals seine hohe wissenschaftliche und praktische Bedeutung. Seit den Zeiten, wo in Griechenland die Wissenschaft geblüht, und in Euklid die Mathematik insbesondere ihren Gipfelpunkt erreicht, hatte sich, mit wenigen Ausnahmen, kein Mensch mehr um dieselbe gekümmert. Durch das ganze Mittelalter hindurch war sie in den Klöstern lebendig begraben. Zu den frühsten Versuchen aber, sie ihrer langen Vergessenheit zu entreissen, zählt offenbar der vorliegende Tractat, welcher, zunächst nur aus den Bedürfnissen der Praxis, insbesondere der bildenden Künste hervorgegangen, auf diese Art die besondere Bedeutung erklärt, die man ihm von jeher beigelegt.

Dies zeigt sich sowohl in der Anlage, wie in der Behandlung der einzelnen Probleme. Selbstständige Ideen sind fast ängstlich gemieden, mit scrupulöser Genauigkeit, wo es sich um Anwendung eines Lehrsatzes handelt, die betreffende Stelle im Euklid citirt, selbst wenn sich dasselbe öfter wiederholt. Gelegentlich wird auf Archimedes Bezug genommen. Ein anderer Autor, Campanus [1]), wird bei Piero mehrfach, bei Pacioli nur einmal genannt. Der erstere erwähnt ausserdem an einer Stelle den im Alterthum bekannten Theodosius.

Was den Inhalt betrifft, der sich bekanntlich in 3 Theile gliedert, so zeigt sich im letzten Theile in der Anordnung des Stoffs eine auffallende Unordnung. Der bessern Orientirung wegen möge das Sachliche hier kurz zusammengefasst werden. Der erste Theil enthält wesentlich Probleme, welche die Relationen zwischen den Seiten und dem Flächeninhalt der Dreiecke, ferner die entsprechenden Relationen bei regulären 4-, 5-, 6-, 8-Ecken und dem Kreise, wie auch solche zwischen Seiten und Diagonalen bezw. Sehnen und Durchmesser zum Gegenstande haben. Ausserdem werden diejenigen Flächentheile bestimmt, welche durch der Lage nach gegebene Linien abgeschnitten werden.

Der zweite Theil enthält Probleme bezüglich der Relationen zwischen Seiten, Oberfläche, Volumen und umgeschriebenem Kugeldurchmesser der fünf regelmässigen Körper, und die durch bestimmte hindurchgelegten Ebenen gebildeten körperlichen Abschnitte.

Der dritte Theil gliedert sich in zwei Gruppen, wovon die erste die gegenseitig sich ein- und unbeschriebenen regulären Körper, und die Verwandlung derselben in einander, ausserdem noch einige auf Kugelsegmente bezügliche Probleme behandelt. Die zweite Gruppe ist

---

[1]) Wohl der mit diesem Namen oftmals bezeichnete Vitruv.

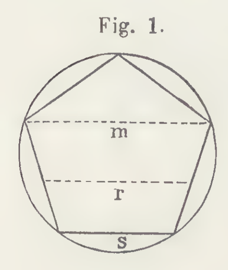
zwar »de corporibus irregularibus« überschrieben, doch finden sich dazwischen auch sonstige, auf ebene Figuren bezügliche Aufgaben zusammenhangslos verstreut. Von den irregulären Körpern, welche sich in eine Kugel einbeschreiben lassen, sind sechs erwähnt, deren vier sich aus den regulären durch Abschneiden der Ecken ergeben. Die unzusammenhängende Folge der hieran sich anschliessenden Aufgaben scheint anzudeuten, dass, sowie sie dem Verfasser gelegentlich sich dargeboten, eine der andern einfach angereiht wurde. Den nächst jenen folgenden Dreiecksproblemen, worunter die wichtige der Schwerpunktsbestimmung, schliesst sich eine ganz verschiedene Kategorie wesentlich praktischer Natur an, wovon beispielsweise zu erwähnen: die Berechnung eines Kreuzgewölbes, die Bestimmung der Kugel grössten Inhalts, welche in einer bestimmten Pyramide enthalten, die cylindrische Durchbohrung einer Kugel u. s. f. Den Schluss bildet neben der Aufgabe, das Volumen einer Statue — durch ein ihr gleiches Volumen Wasser — zu bestimmen, wiederum eine Dreiecksaufgabe.

Die wissenschaftlichen Methoden, wenn man so das hier angewandte Verfahren zur Lösung der Aufgaben bezeichnen kann, charakterisiren sich, wie es für die damaligen Verhältnisse nicht anders möglich, durch eine auffallende Unbeholfenheit. Die Folge davon ist eine Weitschweifigkeit, welche das Verständniss nicht selten erschwert. Obgleich wir noch heute bei der Lösung der in Rede stehenden Probleme uns keiner andern Theorieen bedienen würden, wie die dort benutzten, so würde sich nach der heutigen Ausdrucksweise das dort auf 60 Bogen Gesagte auf kaum den dritten Theil reduziren. Ein wesentlicher Grund liegt in der mangelhaften Bezeichnung. Resultate, welche sich durch eine einfache Gleichung darstellen lassen, werden mit Worten umschrieben, Constructionen, welche durch die Figur schon klar, bis ins kleinste Detail entwickelt. Fast mit denselben Worten findet sich beispielsweise die oft wiederkehrende quadratische Gleichung abgeleitet und mit Worten beschrieben, auf die man durch die stetige Theilung einer Linie gelangt. Dazu kommt, dass durch den Mangel von Logarithmentafeln die blosse Rechnung allein schon viel Raum erfordert. Heutzutage würde gewiss Niemand die Geduld mehr besitzen, Multiplicationen oder Divisionen von mehr als zwanzigziffrigen Zahlen auszuführen, ohne sich dieses Hülfsmittels zu bedienen.

Wie schwerfällig nicht blos der Ausdruck, sondern auch die Auffassung der damaligen Gelehrten war, zeigt u. A. der folgende Fall, wobei es sich darum handelt, ein reguläres Oktaeder in eine Dodekaeder einzubeschreiben. Offenbar würde die einfachste Art, den Radius der dem Oktaeder umschriebenen Kugel zu erhalten, darin bestehen, die

Symmetrieebene durch die Axe des Dodekaeders zu legen, welche dasselbe in einem regulären Sechseck schneidet, dessen Seite gleich dem gesuchten Kugelradius, und die sich andererseits darstellt als die Mittellinie eines Trapezes, dessen kleinere Parallelseite die Kante (s) des Dodekaeders, die grössere die Diagonale (m) seiner Seitenfläche ist, so dass sich unmittelbar aus der Figur der a. a. O. auf weitläufigere Art abgeleitete Ausdruck des fraglichen Kugelradius (r) ergibt:

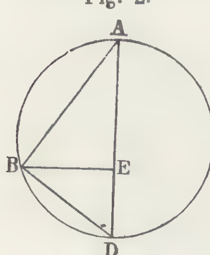
Fig. 1.



$$r = \frac{s + m}{2}$$

In einem andern Falle (Nr. XXVI bei Piero) wird, nachdem der Durchmesser AD des Kreises ABD, und ebenso AB bekannt, zur Berechnung von AE statt der einfachen Formel:

Fig. 2.



$$AE = \frac{AB^2}{AD}$$

zuvor ein drittes Stück, und damit nach dem verallgemeinerten Pythagoräischen Lehrsatze die fragliche Strecke ermittelt.

Bei Problem Nr. XIII des dritten Theils, wo der Inhalt V des durch einen schiefen Schnitt aus dem Kegel von kreisförmiger Basis abgeschnittenen Kegels sich direct aus der bekannten Formel ergibt:

$$V = \frac{a b \pi . h}{3}$$

(a, b = Halbaxen der elliptischen Grundfläche, h = Höhe des Kegels) wird erst ein gerader Kegel über derselben Basis und von der Höhe des schiefen construirt und das Volumen dieses letzteren bestimmt, ein zwar richtiges, doch überflüssiges Verfahren.

Die primitive Auffassung damaliger Zeit charakterisirt noch die in der italienischen Uebersetzung treu wiederholte naive Bemerkung bei Gelegenheit der Flächeninhaltsbestimmung des regulären Fünfecks nach der bekannten Euklidischen Formel:

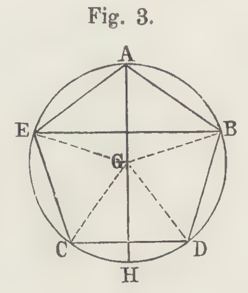
$$F = \frac{3}{4} d . \frac{5}{6} m$$

(d = Durchmesser des umschriebenen Kreises, m = Diagonale des Fünfecks). Hierbei heisst es bei Piero: »et invenio facit $\frac{5}{8}$ d. m. Ideo capiam illum quod est facilius.«

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einen nur bei Pacioli enthaltenen Passus zu erwähnen, der, in Verbindung mit andern, welche

anzuführen hier Abstand genommen, für die von Prof. Jordan a. a. O. geäusserte Ansicht sprechen dürfte, dass ersterer kein blosser Abschreiber zu sein scheine. Sie lautet bezüglich des obigen Gegenstandes: »Et io trovo quello medesimo (pentagono), multiplicando li $\frac{5}{8}$ del diametro del circolo, descritto in tutta la linea, che sottotende all' angulo pentagonico: perche tu multiplichi bk cateto nella basa ag del triangulo abg, fa la superficie di 2 trianguli, et sai che ag e 4 ottavi, si chè, multiplicando bk, che hai $\frac{5}{8}$ fara 2 trianguli e mezzo che e mezzo pentagono, dunque multiplicando ah in be che doppio bk, fara la superficie di 5 trianguli che tutto il pentagono puo«, welche Deduction dem Verständniss des Praktikers eher einleuchten dürfte, als der strenge Beweis des Euklid.

Fig. 3.



Wie die Rechnung selber, so zeigt übrigens auch das Resultat nicht selten eine ungemein schwerfällige Form. Als solches ergeben sich gelegentlich aus 8 Wurzelgrössen zusammengesetzte Ausdrücke (cfr. Nr. XXXVI bei Piero), worin der Wurzelradicand jeder einzelnen wiederum aus 20 bis 30ziffrigen Zahlen besteht. Die Quadratwurzeln finden sich nämlich, beiläufig bemerkt, nirgends ausgezogen, mit Ausnahme der wenigen Fälle, wo sich ein wirkliches Quadrat ergibt. Das Resultat ist somit in dieser Form weder theoretisch noch praktisch als brauchbar zu bezeichnen. Die Anwendung logarithmischer Tafeln würde übrigens die geeignete Form sofort ergeben.

Nichtsdestoweniger ist der Autor, soweit möglich, im Allgemeinen stets auf die kürzeste der Lösung bedacht. Das beweisen mehrfache Beispiele. Die Aufgabe, aus dem Inhalt eines regulären Polyeders dessen Seite zu bestimmen, würde auf directem Wege eine umständliche Rechnung erfordern, welche durch die einfache Proportion vermieden wird:

$$v : v' = a^3 : a'^3$$

wo v das gesuchte, v′ das bekannte Volumen eines dem gesuchten ähnlichen Polyeders, a, a′ die entsprechenden Seiten bezeichnen. Diese Abkürzung kehrt vielfach wieder.

Ein strenger Beweis (demonstratio) findet sich in den wenigen Fällen, wo es gilt selbstständige Ideen darzulegen, nicht. Der Beweis beschränkt sich lediglich auf eine Prüfung der Richtigkeit des Behaupteten durch Einsetzen von Zahlenwerthen (probatio), oft nur auf ein blosses Anschaulich- oder Plausibelmachen, wie es in den meisten Fällen dem Praktiker mehr zusagt.

Für den letzteren leichter fasslich als ein streng wissenschaftlicher Nachweis ist ausser der vorher erwähnten bei Pacioli allein vorkommenden Deduction unter andern folgende höchst sinnreiche Darlegung. Sie bezieht sich auf das Problem (bei Piero Nr. X des letzten Theils), den Inhalt des, zweien sich unter einem rechten Winkel durchschneidenden Kreiscylindern von gleichem Durchmesser gemeinsamen Volumens zu bestimmen. Dies geschieht a. a. O. mit Benutzung des bekannten Satzes des Archimedes, wonach Kegel, Halbkugel und Cylinder von gleicher Basis und Höhe sich wie 1 : 2 : 3 verhalten. Der Autor denkt sich nämlich durch die Axe beider Cylinder eine Ebene gelegt, welche den fraglichen Körper in einem Quadrate schneidet. Alle zu diesem parallelen Schnitte sind ebenfalls Quadrate kleinerer Dimension. Um nun zur Anwendung des erwähnten Satzes zu gelangen, folgert der Verfasser, dass der fragliche Körper sich zu der über dem Quadrat des Mittelschnitts errichteten Pyramide gleicher Höhe verhalten müsse, wie die Kugel vom Radius beider Cylinder zu der ihr entsprechenden Pyramide von kreisförmiger Basis. Auf diese Art findet sich in der That das gesuchte Volumen (2):

$$v = \frac{2}{3} d^3$$

Fig. 4.

wo d = Durchmesser der Basis der Cylinder. Die Analysis würde dasselbe Resultat auf kaum kürzerem Wege nach der Formel ergeben haben:

$$v = 2 \int_{y=0}^{y=\frac{d}{2}} x^2 \, dy.$$

In einzelnen Fällen war der Autor sogar ausschliesslich auf praktisches Experiment angewiesen. Die Entscheidung, ob und in welcher Lage ein bestimmtes Polyeder einem andern sich einbeschreiben lasse, so dass entweder die Ecken beider aufeinanderfallen, oder die des einen in die Seitenflächen des andern zu liegen kommen, hängt bekanntlich von der Grösse ihrer Neigungswinkel ab, deren Bestimmung, heutzutage leicht mit Hülfe der Sätze aus der sphärischen Trigonometrie, man damals noch nicht kannte. Somit konnte jene Frage nur durch praktischen Versuch beantwortet werden, sofern sie sich nicht durch unmittelbare Anschauung von selbst ergab.

Es kann nicht die Absicht sein, näher in das Detail der Rechnung einzugehen, um die mannigfachen Versehen, meist einfache Rechenfehler, selten solche, die aus der Anwendung falscher Principien hervorgegangen, hier aufzuzählen. Falsche Sätze finden sich bei Piero mehrfach

citirt, die bei Pacioli richtig angegeben. So wird sich bei jenem (Nr. XXXVII, fol. 37), wo vom Ikosaeder die Rede ist, auf Nr. XX bezogen, welche Nummer gar Nichts darüber enthält. (Es müsste Nr. XXXI sein.) Gegen jedes Princip aber verstosst, wenn bei Piero (fol. 51) gesagt wird: »Detrahe $3\frac{69}{121}$ ex R 48 restat R $26\frac{224}{1089}$«, ferner drei Zeilen später: »R 37632 et R 62208, quae duae radices simul junctae faciunt R $188544\frac{28}{81}$.«

Ueberflüssige Wiederholungen oder falsche Zusätze, bei Pacioli vermieden, kehren ebenfalls im Manuscript Piero's öfter wieder; auch eine Anzahl von Correcturen, offenbar aus einer späteren Zeit, denn sie sind mit blasserer Tinte geschrieben. Doch kann ich bei den meisten derselben die Handschrift von der des Textes nicht verschieden finden, weder hinsichtlich der Buchstabencharaktere noch der charakteristischeren Ziffern. Kaum annehmbar scheint jedenfalls die Vermuthung, dass diese Correcturen von Pacioli's Hand herrühren. Finden sich doch gelegentlich auch Fehler hineincorrigirt, wie z. B. Nr. IX, fol. 52:

»Habebis 2 addita R $\frac{4}{5}$ quod detrahe ex $14\frac{1}{2}$ addita R $101\frac{1}{4}$ Reliquum est $12\frac{1}{2}$ addita R. $84\frac{1}{20}$.«

Fehlerhaft ist ferner bei Piero der Passus (fol. 56) bezüglich der Berechnung desjenigen gleichkantigen Körpers, der durch Abschneiden der Ecken eines regulären Tetraeders entsteht, wo es heisst:

»Nunc de superficie. Tu scis, tale corpus habet 8 bases, 4 exagonales et 4 triangulares equilateras quae se dividunt. Capias medietatem, quod est 14, multiplica in se, conficit 196, quod multiplica cum catheto unius basis qui est $19\frac{7}{11}$ fit $3848\frac{8}{11}$, et radix $3848\frac{8}{11}$ est superficies dicti corporis,«
wobei die Grundlinie des Dreiecks offenbar vergessen.

Hinsichtlich der praktischen Bedeutung des Tractats sei an dieser Stelle nur Folgendes bemerkt. Der grossen Vielseitigkeit der damaligen Künstler, deren Thätigkeit sich bekanntlich nicht blos auf das Feld ihrer speciellen Kunst, sondern auf die meisten Zweige der Technik, Architektur und Ingenieurwissenschaft erstreckte, entspricht offenbar die Wahl der Probleme des besprochenen Tractats, der keineswegs ausschliesslich der Sculptur allein gewidmet, wie einzelne Probleme, z. B. die Berechnung des Kreuzgewölbes, eine specielle Aufgabe der Architektur, unzweifelhaft erkennen lassen. Wenn auch hier in vieler Beziehung

dasselbe gilt, was über die theoretische Bedeutung bereits gesagt, dass viele Probleme nämlich uns heutzutage geringfügig erscheinen werden, wie die Schwerpunktsberechnung eines Dreiecks, oder der Cubikinhalt einer Kugel, einer Tonne, so war zur damaligen Zeit auch in dieser Hinsicht der Gegenstand von ungleich grösserer Tragweite. In jedem Falle aber, wo ein praktischer Zweck sich, wie in den vorgenannten, ohne Weiteres zu erkennen gibt, bekundet sich aufs Deutlichste die nahe Beziehung, welche damals die Wissenschaft mit der Praxis verbunden.

Fassen wir das Resultat zur Beurtheilung des Tractats nunmehr zusammen, so unterliegt es zunächst keinem Zweifel, dass die unter Pacioli's Namen veröffentlichte Arbeit nicht nur dem Inhalt, sondern bis auf theilweise im Vorherigen berührte Abweichungen, auch dem Wortlaute nach mit Piero's Tractat übereinstimmt. Folgende Erwägungen dürften indess für unsere Entscheidung mit ins Gewicht fallen. Aus dem Vorhergehenden ergibt sich klar, dass, wie bedeutungsvoll auch der Tractat für seine Zeit in theoretischer, gleichwie in praktischer Beziehung gewesen, man doch keineswegs darin etwas Neues, oder auch nur selbstständig Geschaffenes erblicken darf, was in demselben Sinne auf Autorschaft Anspruch machen könnte, wie die Werke Euklid's, auf dessen Sätzen wesentlich das Ganze beruht. Finden sich auch, wie bemerkt, hin und wieder selbstständige Ideen, so sind sie doch viel zu vereinzelt, viel zu unvollständig durchgeführt, als dass wir sie als Maassstab unserer Beurtheilung ansehen dürfen. Auch ist ja kaum ausgemacht, ob das, was sich hier zuerst, ohne Bezug auf frühere Autoren angegeben findet, wirklich des Autors eigene Idee gewesen. Was aber den praktischen Werth betrifft, so kann darin noch weniger ein specielles Verdienst des Verfassers erblickt werden, insofern die Wahl der Probleme sich durch den Austausch gegenseitiger Bedürfnisse von Künstlern und Gelehrten unmittelbar ergeben.

Berücksichtigt man andererseits, dass bei einer, mehr als 60 Bogen umfassenden, ausschliesslich aus numerischen Rechnungen bestehenden Arbeit, mit Resultaten, die sich aus 30ziffrigen Wurzelausdrücken zusammensetzen, eine Bürgschaft für die Richtigkeit, zumal bei den damals so unvollkommenen Rechnungsmethoden, ohne genügende Controlle kaum denkbar ist, so wird man unwillkürlich der Vermuthung Raum geben, oder doch wenigstens die Möglichkeit nicht zurückweisen können, dass die Rechnungen, da sie bei beiden Arbeiten im Wesentlichen übereinstimmen, als Resultat gemeinschaftlicher Arbeit bei gegenseitiger Controlle hervorgegangen, und somit beiden Gelehrten in gleicher Weise Anspruch auf Autorschaft — freilich nur in dem obigen beschränkten Sinne — verleihen. Wissen wir doch, dass beide auf's Engste befreundet,

in demselben Kloster gelebt, der eine überdies des andern Schüler gewesen. Wer auch hätte damals die Controlle solcher Rechnungen übernehmen können, wenn nicht ein — nach damaligen Begriffen wenigstens — wirklicher Gelehrter? Eine andere Frage ist freilich die, wer von beiden jene selbstständigen Ideen zuerst gefasst, die vorher berührt. Dass Pacioli solcher wenigstens fähig gewesen, bezeugen, ausser den vorher erwähnten und sonstigen Zusätzen, gar manche andere seiner Schriften, von denen die in Rede stehende nur den bei weitem geringsten Theil ausmacht.

Die Entscheidung über die oben angeregte Frage wäre an und für sich bedeutungslos, denn weder dem Künstler noch der Wissenschaft als solcher erwächst dadurch ein wesentlicher Nutzen. Das Einzige was dabei von Interesse, war vielmehr, wie zu Anfang hervorgehoben, ein anschauliches Bild vom Inhalt des Tractats sich zu verschaffen. Dass dies durch das Vorhergehende nur unvollkommen erreicht, bedarf bei der Beschränktheit des Raumes keiner weiteren Erläuterung. Als nothwendiger und dankenswerther aber dürfte die Aufgabe zu bezeichnen sein, dem Künstler und Praktiker in einer dem Verständniss leicht fasslichen Form, der heutigen Rechnungs- und Ausdrucksweise entsprechend, das Resumé der interessanten Arbeit vorzuführen. Denn es ist wohl anzunehmen, und aus dem Vorherigen bereits klar, dass Vieles darunter mancherlei nützliche Winke selbst für die heutige Kunst enthält. Dass dies indessen aus der veralteten Form des Pacioli'schen Werkes oder dem Manuscript Piero's selber nicht möglich, liegt auf der Hand. Findet doch selbst der Fachmann nicht eben grosses Behagen daran, aus dem Ballast überflüssiger Worte und Zahlen das Resultat herauszulesen.

Eine kurze Zusammenstellung sämmtlicher Probleme in dem oben angedeuteten Sinn scheint somit in der That die erste unerlässliche Bedingung, wenn es ernstlich darum zu thun, aus diesen Arbeiten Gewinn für die heutige Kunst zu ziehen.

Rom, Juni 1881.

Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde.

Von **J. E. Wessely.**

(Schluss.)

III. Italienische Schule.

Cherubino Alberti.

B. XVII. p. 43.

1. Der h. Hieronymus in der Wüste, nach Michel-Angelo. B. 54.
   I. Vor dem Monogramm und vor der Jahreszahl.
   II. Mit denselben, aber vor: Cum privilegio.

2. Judith. B. 6.
   I. Vor dem: Cum privilegio.

3. Anbetung der Weisen. B. 12.
   I. Nur mit der Jahreszahl und dem Monogramm des Stechers.

4. Maria mit dem Kinde über dem Monde. B. 39.
   I. Der Fuss Mariae ruht nur über einem Cherub; vor dem Täfelchen und der Schrift unten.

5. Krönung der Maria. B. 41.
   I. Vor dem Monogramm und dem: Cum privilegio.

6. Heil. Christoph. B. 49.
   I. Vor aller Schrift.

7. Johannes Baptista in der Wüste. B. 53.
   I. Vor dem Namen des Malers.

8. Zwei junge Tritonen. B. 90.
   I. Vor dem: Cum privilegio.

9. Der Parnass. B. 110.
   I. Vor den Distichen.

10. Jac. Barozzi de Vignola. B. 117.
   I. Nur mit: In Roma.

11. Der beflügelte junge Mann. B. 130.
   I. Vor der Inschrift auf der Tafel.

12. Engelconcerte. B. 131—134.
   I. Vor dem: Cum privilegio.

13. Beflügelte Genien mit Palmen. B. 137—141.
   I. 138 und 140 vor dem Privilegio, 139 auch vor der Inschrift, 141 vor aller Schrift.

14. Beflügelter Genius. B. 146.
I. Vor aller Schrift.

15. Veritas und Justitia. B. 153.
I. Vor dem Privilegium.

16. Amoretten mit Festons. B. 158.
I. Ebenso.

17. Vasen. B. 161—170.
I. Vor der Dedication.

18. Petrus Victorius, Büste in einer Ornamentbordure, aet. 87. Rechts unten das Zeichen C. R. (Im Werke seines Schwiegervaters Zach. Picchi.
H. 203 Mm. Br. 128 Mm. (Santarelli.)

Zoan Andrea.
B. XIII. 293. P. V. 79.

1. Rechte Seite einer Arabeske in Form eines Candelabers; unten sitzt ein chimärisches Thier mit Menschenkopf, in der Mitte steht ein nackter Knabe, hinter welchem eine Fackel sichtbar ist, rechts ein Satyr.
H. 288 Mm. Br. 110 Mm. (Berlin.)

2. Ornament in Friesform, gegen rechts eine Vase, auf deren Deckel ein Vogel, gegen links in einem Ornament die Sonne als rundes Gesicht.
H. 100 Mm. Br. 414 Mm. (Berlin.)

3. Vase ohne Henkel und Deckel, um den Hals ein Gürtel und am verzierten Bauch ein geflügelter Löwenkopf.
H. ca. 83 Mm. Br. ca. 57 Mm. (Hamburg.)

4. Ansicht von Constantinopel aus der Vogelperspective. Holzschn. Auf einer Tablette steht: BYZANTIVM . SIVE . CONSTANTINEOPOLIS, auf einer andern rechts unten in der Ecke: OPERA DI GIOVANNI ANDREA VAVASSORE DETTO VADAGNINO. Andere Inschriften erklären die einzelnen Oertlichkeiten.
H. 365 Mm. Br. 520 Mm. (Liphart.)

Andrea Andreani.
B. XII.

1. Die Kreuztragung, Clair-obscur von drei Platten nach Ales. Cassolano. B. p. 43, N. 21.
I. Vor dem Monogramm und vor aller Inschrift.

Marco d'Angeli (Torbido del Moro).
B. XVI. 202.

1. Die Tibertinische Sibylle. B. 3.
I. Vor der Adresse: Apud Camocium.

Giov. Battista Angeli.
B. XVI. p. 173.

1. Landschaft mit der Heerde. B. 26.
I. Vor aller Schrift.

2. Maria und Elisabeth mit den Kindern; Johannes tritt auf einen Korb mit Obst. H. 212 Mm. Br. 150 Mm. (Hamburg.)

3. Heil. Familie und zwei Heilige, die eine Taube bringen.
H. 161 Mm. Br. 220 Mm. (Hamburg.)

Antonio Balestra.
B. XXI. p. 293.

1. Maria sitzend, mit dem Kinde auf den Knieen, das seine linke Hand zum Himmel erhebt. Links oben ein Cherubkopf. Nach Rotari. Unten steht: C. R. I. MATER GRATIÆ. A. B. fe.
H. 109 Mm. Br. 81 Mm.

Domenico del Barbiere.
B. XVI. 355. P. VI. 198.

1. Gruppe aus Michel-Angelo's jüngstem Gericht. B. 2.
I. Vor der Adresse links oben.
2. Cleopatra, eine Schlange haltend, steht neben dem Sarkophag, auf welchem die Buchstaben DF sich finden. P. 12.
H. 261 Mm. Br. 121 Mm.

Fred. Barocci.
B. XVII. 1.

1. Maria mit dem Kinde über Wolken. B. 2.
I. Vor aller Schrift.

Hercules Bazzicaluve.
B. XX. p. 69.

1. Flusslandschaft mit zwei Schiffen. qu. Fol.
I. Vor der Adresse. (Koller.)

Nic. Beatrizet.
B. XV. p. 235. R. Dum. IX. 131.

1. Statue des Marc-Aurel. B. 87. R. D. 90.
Im Cab. Brentano war ein Probedruck, wo nur die Statue allein vollendet war.
2. Das Grabmal des Papstes Julius II. nach Michel-Angelo. Fol.
I. Vor der Adresse von Schoels.

Camillo Berlinghieri.
B. XX. p. 110.

1. Landschaft; auf einem Hügel im Vordergrunde links sieht man zwei Männer. kl. qu. 4.

Giulio Bonasone.
B. XV. p. 101. P. VI. p. 102.

1. Die Anbetung der Hirten. B. 38. Spätere Abdrücke haben auf der Tafel die Inschrift: IVLIO ROMANO. F. 1538.
2. Die Geburt des hl. Johannes Baptista. B. 76.
III. Mit der Adresse des Petrus de Nobilibus.
3. Das Urtheil des Paris. B. 112.
I. Vor den Wolken rechts oben.

4. Vier Nymphen mit zwei Meergöttern. B. 173.

I. Vor Rossi's Adresse.

5. Eine anatomische Figur, vom Rücken gesehen, mit der Rechten nach unten weisend, mit der Linken einen Stab haltend. Mit B. 329 verwandt.

H. 143 Mm. Br. 95 Mm (Berlin.)

6. Die heil. Jungfrau über Wolken mit Heiligen; nach Mazzuoli. Fol.

7. Die Vestalin Tuccia besteht die Feuerprobe; nach demselben. qu. Fol.

8. Franz Floris, Maler von Antwerpen. Unten steht: Iulis bonasoni Fe.

H. 179 Mm. Br. 127 Mm. (Didot.)

Giov. Antonio da Brescia.

B. XIII. p. 314. P. V. 103.

1. Das grosse Pferd, nach rechts gewendet. Copie nach A. Dürer. Unten in der Mitte steht: IO. AN. B.

H. 210 Mm. Br. 170 Mm. (Berlin.)

Vincenzo Caccianemici.

P. VI. 176.

1. Die Vestalin Tuccia trägt Wasser in einem Siebe. gr. qu. Fol.

(Marx.)

Giulio Campagnola.

B. XIII. p. 368. P. V. 162.

1. Eine Landschaft mit Baulichkeiten.

H. 126 Mm. Br. 172 Mm. (Detmold.)

2. Der heil. Hieronymus im Buche lesend.

H. 128 Mm. Br. 116 Mm. (Hamburg.)

3. Leda mit dem Schwan auf einem Ruhebett.

H. 190 Mm. Br. 165 Mm. (Ebend.)

Simone Cantarini.

B. XIX. p. 121.

1. Der heil. Anton von Padua. B. 25.

Dritte Abdrücke sind mit der Adresse von Rossi.

2. Entführung der Europa. B. 30.

Dritte Abdrücke haben Robillart's Adresse.

Bernardino Capitelli.

B. XX. p. 149.

1. Ein Fries mit zehn nackten Genien. Mit der Schrift: Cum Barberinae apes etc. Bernardinus Capitellius D. D.

H. 177 Mm. Br. 350 Mm.

I. Vor der Unterschrift.

2. Eine Festlichkeit auf dem Platz zu Siena, im Grunde das Stadthaus. Die Unterschrift in drei Zeilen: Ecco Sig^{ri} Sanesi etc.; rechts unten: Bernardino Capitelli f. D. D.

H. 106 Mm. Br. 138 Mm. (Berlin.)

Jacopo Caraglio.

B. XV. p. 61.

1. Anbetung der Hirten. B. 4.
   I. Vor Salamanca's Adresse.

2. Der Schrecken. B. 58.
   Späteren Abdrücken wurden auf besonderer Platte 16 ital. Verse: „Per aspri boschi etc." beigefügt.

3. Aeneas und Anchises. B. 60.
   Mit dem Monogramm des Marc-Anton rechts unten, dem es wohl auch angehört.

Agostino Carracci.

B. XVIII. p. 31.

1. Maria über dem Halbmonde, dem Kinde die Brust reichend. B. 34.
   I. Vor den Worten: Beatus venter etc. um das Oval.

2. Maria mit dem Kinde. B. 39.
   Unten steht A C F, nicht, wie B. sagt, A C I, welches auf der Copie von Brizio zu lesen ist.

3. H. Familie. B. 43.
   I. Nur mit der Jahreszahl.
   II. Mit dem Malernamen: Anib. Carac. links und dem Stechernamen: Aguso Caraci Incisi rechts; vor der Adresse des Mat. Giudici.

4. H. Hieronymus. B. 76.
   I. Vor den Worten cum privilegio über dem Buche und vor der Adresse von Rasciotti unten in der Mitte.

5. Der heil. Paulus erweckt den Eutyches. B. 85.
   I. Vor den Künstlernamen und vor der Adresse.

6. Heil. Familie mit Heiligen. B. 96.
   I. Vor der Adresse des J. Franco

7. Der Alte mit der Courtisane. B. 114.
   In der täuschenden Copie fehlt C L' im Rebus.

8. Le Sondeur. B. 136.
   In der täuschenden Copie, welche der Copist des vorhergehenden Blattes gemacht hat, ist der Vogel im Käfig von links beleuchtet.

9. Alphons II., Herzog von Ferrara. Brustbild nach rechts gewendet, mit langem Bart und in Rüstung. Im Unterrande steht: ALFONSVS . II . FERRARIÆ . DVX. Rechts unten: 1589.
   H. 305 Mm. Br. 227 Mm. (Berlin.)

Lodovico Carracci.

B. XVIII. 23.

1. Maria mit dem Kinde. B. 1.
   I. Vor der Adresse.

2. Maria mit den Engeln. B. 2.
   II. Mit der Adresse Joanes Orlandi.
   III. Mit jener: Nico. van Aelst for.

Giuseppe Diamantini.

B. XXI. p. 267.

1. Die Heimsuchung Mariae, oben abgerundet, links unten steht: Eq. D. Pes.
H. 228 Mm. Br. 102 Mm.
2. Venus im Bade, von drei Mädchen bedient. Bezeichnet: Eques Diam. in.
H. 218 Mm. Br. 161 Mm.
3. Venus und Mars auf dem Ruhebett sitzend. Mit Dedication an J. Slatharichi. H. 218 Mm. Br. 148 Mm.
4. Juno und Minerva auf Wolken, unten zwei Nymphen. Achteck, mit Dedication an Graf Coriolano Ploveno.
H. 260 Mm. Br. 195 Mm.
5. Der Tod des Adonis. Mit Dedication an G. Angarano.
H. 190 Mm. Br. 153 Mm.
6. Psyche mit der Büchse der Pandora, von Liebesgöttern umgeben. Mit Dedication an F. Fossano.
H. 248 Mm. Br. 177 Mm.
7. Allegorie; ein nackter sitzender Mann, vom Rücken gesehen, neben einem Mädchen, rechts steht ein zweites mit Blumen im Füllhorn. Achteck, links auf der Kugel steht: EQVES DIAM. IN. Links unten: Paulus Paganus Ex. H. 257 Mm. Br. 194 Mm.

Pietro Facchetti.

B. XVII. p. 15.

1. H. Familie. B. 1.
II. Mit der Ueberarbeitung der Thüre, aber vor der Adresse von van Aelst. (Berlin.)
2. Die Kreuztragung Christi. B. 2.
I. Vor der Adresse von van Aelst. (Marx.)

Giovan Battista Fontana.

B. XVI. p. 211.

1. Johannes Bapt. B. 21.
Spätere Abdrücke tragen Wilh. P. Zimmermann's Adresse.
2. Heil. Petrus Martyr. B. 23.
I. Vor der Adresse von Nic. Nelli.
3. Heil. Hieronymus in felsiger Landschaft, vor dem Crucifix knieend. Links unten steht: Battista Fontana F. Appresso Nic. Nelli.
H. 167 Mm. Br. 134 Mm.
4. Römische Soldaten ziehen nach rechts über eine Schiffbrücke. Auf einem Stein unten gegen links: Battista fontana Verone.
H. 272 Mm. Br. 445 M.
5. Landschaft mit Fluss und Brücke, im Grunde eine Stadt. Der barmherzige Samariter vorn links als Staffage. Unten in der Mitte steht 1570, weiter rechts: Batt. Fontana; das andere unleserlich. Gehört zur Folge B. 4—10. H. 190 Mm. Br. 296 Mm.
6. Zwei Bl. Kriegstrophäen, auf jedem steht unten in der Mitte: Battista fontana. H. 232 Mm. Br. 160 Mm.

Giov. Bat. Franco.

B. XVI. p. 111.

1. Christus unter den Schriftgelehrten. B. 9.

I. Vor Franco's Namen.

2. Die Geisselung. B. 10.

I. Vor der Inschrift links, rechts liest man in sehr kleinen Buchstaben: Battista Franco faciebat.

3. Die Kreuztragung. B. 11.

I. Vor aller Schrift und vor Arbeiten.

4. Heil. Familie. B. 27.

I. Vor der Adresse.

5. Heil. Maria. B. 29.

I. Vor der Numer.

6. Heil. Hieronymus. B. 37.

Die Platte ist später ganz überarbeitet und trägt unter dem Künstlernamen die Adresse von Giacomo Franco.

Adam Ghisi.

B. XV. p. 417.

1. Hercules und Dejanira. B. 10.

I. Vor Rossi's Adresse.

2. Die Knechtschaft. B. 103.

I. Vor aller Schrift.

II. Mit derselben, aber vor der Adresse von Rossi.

Diana Ghisi.

B. XV. p. 432.

1. Die drei Erzengel. B. 31.

I. Vor dem Monogramm und vor der Unterschrift. (Berlin.)

2. Aspasia. B. 32.

I. Vor Rossi's Adresse.

3. Regulus. B. 36.

Spätere Abdrücke tragen die Adresse des Henricus van Schoel unter dem Malernamen.

4. Hercules. B. 38.

I. Mit Duchetti's Adresse.

5. Zwei Frauen. B. 43.

I. Vor Rossi's Adresse.

6. Maria mit dem Kinde über Wolken, von Cherubim umgeben; unten auf der Erde steht links der heil. Bartholomäus mit Messer und Buch, rechts die heil. Clara mit der Monstranz. Rechts unten steht: Raphael Regiensis inventor, darunter: Diana Mantuan civis Volterrana incidebat 1583. In der Mitte die Dedication an Jul. Ant. Sanctonio; im Unterrande: Virgo Dei genitrix etc.

H. 478 Mm. Br. 340 Mm. (Berlin.)

7. Heil. Vincenz, mit Rost und Palme.

H. 198 Mm. Br. 152 Mm. (Hamburg.)

Giorgio Ghisi.

B. XV. p. 384.

1. Zwei Bl. Der Schmerzensmann und die Schmerzensmutter. B. 15. 16.
   I. Vor der Adresse.
2. Sechs Bl. Die Eckenbilder in der Sixtinischen Capelle. B. 17—22.
   I. Vor der Adresse und vor vielen Arbeiten, besonders in den Schattenpartien.
   II. Mit der Adresse von Facchetti.
3. Venus, Vulcan und Amor. B. 35.
   I. Vor der Retouche, mit der Adresse von Lafreri, die später weggenommen wurde, doch blieben Spuren zurück.
4. Venus und Adonis. B. 42.
   I. Die Umrisse der Leibbinde kaum sichtbar, vor dem Azur und vor der gänzlichen Ueberarbeitung des Körpers.
   Spätere, retouchirte Abdrücke haben die Adresse von Rossi.
5. Diana und Orion. B. 43.
   II. Mit der Adresse von Cl. Duchetti.
6. Cupido und Psyche. B. 45.
   I. Vor der Draperie und vor der Adresse.
7. Vier Bl. Plafondgemälde des Primaticcio. B. 48—51.
   I. Vor Tilgung der Adresse des Lafreri.
8. Venus und Vulcan. B. 54.
   I. Vor Rossi's Adresse.
9. Angelica und Medor. B. 62.
   I. Vor Rossi's Adresse.

Jacinto Gimignani.

B. XX. p. 193.

1. Allegorie. Rechts die Unwissenheit auf einem Throne sitzend und einen Esel umarmend, während das Glück, von Amor geschleppt, ihr seine Güter zuwirft. Der Neid hält den Hercules zurück, den das Glück mit dem Fusse fern hält. Gegen Links steht: Hyacinthus Gimignanus Pistori. ping. Incid. 1672. Von Füssli erwähnt; B. suchte es vergebens.
   H. 268 Mm. Br. 385 Mm. (Santarelli.)

Giovanni Francesco Grimaldi.

B. XIX. p. 85.

1. Die Ziegelbrennerei. B. 42.
   I. Vor den Worten: An. Carac. und vor der Adresse des Giac. Rossi.
2. Heil. Magdalena. B. 43.
   I. Vor der Adresse.
3. Landschaft mit der Flucht nach Egypten. Bezeichnet: Joan. Francesco Bolognesi fe. in Roma.
   H. 128 Mm. Br. 210 Mm (Berlin.)

Ottavio Leoni.

B. XVII. p. 246.

1. Thomas Salinus. B. 7.
   - I. Vor aller Schrift.
   - II. Oben steht: Thomas Salinus Romanus Pictor; unten: Eques Octavius Leonus Pictor fecit. 1625.
2. Ottavio Leoni. B. 9.
   - I. Vor der Punktirung des Grundes. (Didot.)
3. Paul Jordan II., Herzog von Bracciano. B. 21.
   - I. Vor den wagrechten Strichen über dem punktirten Grunde, vor verstärkter Einfassungslinie. (Berlin.)

Michel Lucchese.

P. VI. p. 166.

1. Der Prophet Ezechiel, nach Michel-Angelo.
   H. 315 Mm. Br. 245 Mm.
2. Das jüngste Gericht; nach Demselben.
   H. 553 Mm. Br. 416 Mm.
3. Wanddekoration in pompejanischem Stil, nach Raphael. Fol.
   (Alle bei Durazzo.)

Meister (italienischer) vom J. 1515.

(B. XIII. p. 410. P. V. 89.)

1. Allegorie. Ein nacktes Weib auf einer geflügelten Kugel stehend, wendet sich gegen eine Frau, die von zwei Kriegern beunruhigt wird. In den Wolken Mercur.
   H. 237 Mm. Br. 388 Mm. (Hamburg.)

Der Meister mit dem Würfel.

B. XV. p. 181.

1. Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. B. 1.
   - I. Vor Salamanca's Adresse.
2. Kreuzabnahme. B. 4.
   - I. Vor der Adresse.
3. Himmelfahrt der Maria. B. 7.
   - I. Vor dem Monogramm. (Santarelli.)
4. Cybele. B. 18.
   - I. Vor der Adresse.
   - II. Mit erster Adresse von Lafreri.
5. Kinderspiele. B. 30.
   - I. Vor den Worten: Tapezzerie del Papa. Das Blatt gehört zur Folge B. 32—35.
6. Sieg des Scipio über Syphax. B. 73.
   Späte, von Thomassin retouchirte Abdrücke haben unten die Schrift: Vittoria hauuta etc.
7. Der Kampf mit wilden Thieren. B. 79.
   - I. Vor der Adresse des Salamanca.

8. Die Verkündigung der Maria, nach Mich. Angelo. qu. Fol.
I. Vor der Adresse. (v. Quandt.)

9. Die vom Satyr überraschte Nymphe.
H. 80 Mm. Br. 81 Mm. (Hamburg.)

Girolamo Mocetto.

B. XIII. p. 215. P. V. 134.

1. Maria mit dem Kinde auf dem Throne. B. 4.
I. Vor dem Gitter im Hintergrunde. (Durazzo.)

2. Bacchus beim Weinstock. B. 6.
I. Vor dem ummauerten Schloss mit Eckthurm links von der Brücke. (Drugulin.)

Monogrammisten.

Æ.

B. XV. p. 536. P. VI. 130.

1. Fr. Aldobrandini, Kniestück in Rüstung. Er steht neben dem Tisch, nach rechts gewendet, die Linke hält den Commandostab, die Rechte liegt auf dem Helme auf. Auf der Säule rechts steht das Monogramm. Im Unterrande: FRANCESCO ALDOBRANDINO CAP. GENERALE DELLE GENTI ECCLESIASTICHI, NEPOTE DELLA Sta. DI N. S. PP. CLEMENTE XIII.
H. 205 Mm. Br. 137 Mm. (Berlin.)

Agostino Musi (Veneziano.)

B. Vol. XIV.

1. Hieron. Alexander, Erzbischof von Brindisi. B. 517.
I. Wie beschrieben, mit 1536.
II. Mit dem Zusatz: ET ORIT. S. R. E. CARD. und 1538.

2. Ein nackter bärtiger Mann, dessen Kopf mit einem Tuche umwickelt ist, sitzt am Hügel unter einem Baume, der sich links nahe am Rande erhebt. Im Grunde rechts Gebäude. Links oben steht: 1515, darunter A. V. H. 122 Mm. Br. 85 Mm. (Berlin.)

3. Iphigenia. B. 194. Ist nicht nach Bandinelli, sondern nach einem antiken Relief. (s. Millin, mythol. Gallerie CLXXI bis Nr. 626.)

Domenico Pellegrini (Tibaldi).

B. XVIII. p. 10.

1. Der Friede. B. 6.
I. Vor den Strichen auf der Tafel, die das Monogramm enthält.

2. Grablegung Christi, nach Clovio. Composition von acht Personen, im Grunde sieht man auf dem Berge die drei Kreuze. Im Unterrande steht: Omnis creatura etc. Darunter: Do Julio clouio de cronacia inuen. Rechts das Monogramm.
H. 343 Mm. Br. 270 Mm. (Berlin.)

Pietro Antonio dei Pietri.
B. XXI. p. 289.

1. Das Fegefeuer. B. 2.
   I. Vor der Dedication.

Giovan Maria Pomedello.
B. XV. p. 494.

1. Ein nacktes Weib steht in der Mitte zwischen zwei nackten, vom Rücken gesehenen Männern; der Mann rechts hält einen Apfel in der linken Hand. Das Monogramm und 1534 links unten auf einem Steine.
   H. 112 Mm. Br. 80 Mm. (Berlin. Hamburg.)
2. Diana in einer Landschaft ruhend. Mit dem Monogramm und 1510.
   H. 146 Mm. Br. 144 Mm. (Durazzo.)

Marc-Anton Raimondi.
B. XIV.

1. Tod der unschuldigen Kinder. B. 20.
   I. Vor Grabstichelarbeiten an einzelnen Stellen, so bei der Mutter, die das Kind hält, dessen Fuss der Henker ergreift; die Lippen, die Nasenlöcher und die Augen der Frau und des Kindes sind nur mit kalter Nadel umrissen. (Alferoff.)
2. Maria das Kind säugend. B. 60.
   I. Die linke Hand der Mutter ist breiter, man sieht den kleinen Finger am Handgelenk ist eine Stelle mit reflectirter Beleuchtung, vor den Punkten in der Halsgegend der Maria links und vor anderen Arbeiten. (Auction Prestel 5. Mai 1879; dem Catalog liegen Lichtdrucke vom 1. und 2. Zustand bei.)
3. Die heil. Jungfrau. B. 139.
   I. Vor dem Monogramm und vor Arbeiten. (Brentano.)
4. Pan und Syrinx. B. 325.
   I. Vor der Bedeckung der Scham des Satyrs. (Durazzo.)
5. Das »Quos ego«. B. 352.
   I. Vor den vielen Punkten, welche später den Stich ausfüllen.
6. Die Freundschaft Christi. In der Mitte sitzt die heil. Anna mit dem Buche, neben ihr Maria, das Kind säugend, drei Engel spielen vor demselben, im Grunde vier Männer der Verwandtschaft. Nach einem deutschen Meister. Das Monogramm ist rechts unten zwischen den Füssen des Engels. H. 84 Mm. Br. 64 Mm. (Berlin.)
7. Venus zieht den Dorn aus dem Fusse; nach Raphael. B. hat nur die Copie nach diesem Original (s. Ottley p. 811, Nr. 251) als Werk des Marco di Ravenna (B. 321) beschrieben.
8. Venus auf einem Delphin ruhend. B. beschreibt nur den Stich des A. Veneziano (B. 239). Es ist auch von Marco de Ravenna gestochen, aber gegenseitig; das Zeichen des Stechers steht unten in der Mitte.
   H. 167 Mm. Br. 250 Mm. (Santarelli.)
9. Das Urtheil des Paris. B. 245. Die Composition hat Raphael einem

antiken Relief entnommen. (S. Verhandlg. der Leipzig. Gesellsch. der Wiss. II. [1849] S. 55.)

10. Venus. B. 313. Das Motiv ist nicht dem Francia sondern der antiken Venus des Bupalos entnommen.

11. Löwenjagd. B. 422. Vasari sagt: Fu ritratto anche e messo in stampa dal med^mo^ (Raimondi) un bellissimo pilo antico, che fù di Majano ed è oggi nel cortile di S. Pietro, nel quale è una caccia di leone.

12. Heil. Helena. Ganze Figur in einer Nische stehend, mit der Rechten das Kreuz haltend. Zu den kleinen Heiligen gehörig.

H. 64 Mm. Br. 40 Mm. (Hamburg.)

13. Der Hirt, nach links gewendet, sitzt am Fusse eines Baumes und bläst das Horn; im Grunde Landschaft mit See und Stadt, die am Fusse eines hohen Berges liegt.

H. 80 Mm. Br. 55 Mm. (Ebend.)

Marc-Anton's Schule.

B. XV. p. 1.

1. Das Opfer des Abel und Kain. B. 4.

Spätere Abdrücke tragen die Adresse von Hor. Pacificus.

2. Psyche zum Olymp getragen. B. p. 36. 5.

II. Mit Lafreri's Adresse, die später gelöscht wurde.

3. Triumph der Venus. B. p. 38. 7.

Auf späteren Abdrücken sieht man die Adresse des Petrus de Nobilibus.

4. Allegorie auf Amor. B. p. 54. 11.

I. Vor Salamanca's Adresse, die später rechts am Rande von oben nach unten zu lesen ist.

Guido Reni.

B. XVIII. p. 277.

1. Maria mit dem Kinde. B. 1.

I. Vor dem Monogramm und vor der Adresse.

2. Heil. Familie. B. 8.

I. Vor Ueberarbeitung der beiden Engel mit dem Grabstichel.

3. Grablegung Christi. B. 46.

I. Vor den Rostflecken.

Caspar Reverdinus.

B. XV. p. 165.

1. Moses schlägt den Felsen. B. 2.

Das Monogramm ist rechts unten. Sollte dies der II. Abdruck sein?

2. Das jüngste Gericht. B. 15.

Spätere Abdrücke haben die Adresse von J. Bussemecher.

3. Kinderspiel. B. 38.

Spätere Abdrücke haben neben Lafreri's Adresse auch noch die Orlandi's.

4. Mathematica. P. 45.

Es ist eine weibliche Gestalt und nicht, wie P. sagt, Archimedes.

5. Brustbilder von sechs römischen Helden, nach rechts hin. Links oben das Monogramm.
H. 96 Mm. Br. 137 Mm. (Durazzo.)

6. Gefesselter nackter Mann zwischen einer Frau und einem Mann stehend. Rund. Diam. 153 Mm. (Durazzo.)

Giuseppe Ribera.

B. XX. p. 77.

1. Der heil. Hieronymus. B. 3.
I. Vor den senkrechten Strichen im Schatten über dem hohen Steine an der Einfassungslinie links. (v. Liphart.)

2. Heil. Hieronymus. B. 4.
I. Vor Verstärkung der Schatten und vor der Adresse von Wyngaerde.
III. Die Adresse ausgeschliffen.

3. Die Marter des h. Bartholomäus. B. 6.
I. Vor Verstärkung der Schatten mit dem Grabstichel, besonders zwischen den Beinen des Heiligen.

4. Heil. Petrus. B. 7.
I. Vor der Adresse und vor Abrundung der Plattenecken.

5. Drei Bl. mit Nasen, Augen und Ohren. B. 15—17.
Später ist jedes Blatt in zwei Theile getrennt worden.

Marco Ricci.

B. XXI. p. 312.

1. Landschaft. B. 7.
I. Vor der Nr. 7 am Himmel links.

Nicoletto Rosex da Modena.

B. XIII. p. 252. P. V. 92.

1. Der heil. Sebastian an eine Säule gebunden, mit reichem architektonischem Hintergrunde. Links unten das Monogramm.
H. 155 Mm. Br. 122 Mm.

2. Der Orientale und seine Frau, nach Dürer (B. 85). Oben in der Mitte bezeichnet N. R. M.
H. 119 Mm. Br. 88 Mm. (Durazzo.)

3. Stigmatisirung des h. Franciscus.
H. 244 M. Br. 160 Mm. (Hamburg.)

Martin Rota.

B. XVI. p. 245. P. VI. 184.

1. Ant. Abundius. B. 56.
I. Die Warze auf der Nase ist hell; mit der Schrift auf der Tafel: M.D.LXXIIII ANTONIVS ABVNDIVS ANNO SVAE AETATIS XXXVI.

2. Kaiser Rudolph II. B. 96.
I. Vor den Worten: Cum gra. et pre. (Berlin.)

3. Oct. de Strada. B. 99.
I. Vor dem Künstlernamen.

4. Prometheus. B. 106.

Auf späteren Abdrücken steht die Adresse: In Ven. Donato rasciotto for.

5. Venus und Adonis. B. 108.

Auf neueren Abdrücken die Adresse von Bertelli und noch neuere die von Crivellari.

Schule von Fontainebleau.

Anonyme Meister.

B. XVI. p. 374.

1. Heil. Hieronymus schreibend. Unten steht: MICH. ANG. INV. Weiter rechts: S. HIERONYMVS.

H. 230 Mm. Br. 170 Mm.

2. Eros und Anteros. Dreizehn beflügelte Genien bekriegen sich mit Aepfeln.

H. 160 Mm. Br. 260 Mm.

3. Justitia, mit Schwert und Wage; an Ketten, die von ihrem Gürtel ausgehen, hält sie die sieben Todsünden gefangen. Auf einem Spruchband: Confringe eos in virga ferrea. (Das letzte Wort in Spiegelschrift. Oval.)

H. 267 Mm. Br. 296 Mm.

4. Jupiter und Antiope, links Amor.

H. 125 Mm. Br. 168 Mm.

5. Pluto entführt Proserpina auf einer von zwei Pferden gezogenen Birota; Flammen schlagen aus der Höhle des Berges hervor, rechts drei klagende Jungfrauen; im Vordergrunde eine Wassernymphe.

H. 310 Mm. Br. 348 Mm.

6. Phaeton's Sturz; rechts der Flussgott, links werden drei klagende Nymphen in Bäume verwandelt. Rund.

Diam. 292 Mm.

7. Eine Nymphe, vom Rücken gesehen, auf einem Triton; eine andere Nymphe mit zwei Meerrossen folgt ihnen, ein Amor fliegt in der Luft oben.

H. 227 Mm. Br. 311 Mm.

8. Diane de Poitiers als nackte Nymphe, sitzend, den Arm auf die Vase gelegt, aus welcher die Quelle fliesst. Bei ihr zwei Windhunde. In ornamentalem Oval. Nach F. Primaticcio.

H. 270 Mm. Br. 510 Mm. (Santarelli.)

Elisabetta Sirani.

B. XIX. p. 151.

1. Sechs nackte Kinder tanzen, drei andere rechts spielen dazu auf. Links unten steht: lizabeta Sirani f.

H 45 Mm. Br. 140 Mm.

2. Zehn nackte Kinder führen einen Rundtanz zu den Tönen einer Clarinette auf, die ein eilftes Kind links spielt. Unter dessen Füssen steht: E. S. F.

H. 51 Mm. Br. 141 Mm. (Santarelli.)

Enea Vico.

B. XV. 273.

1. Das Rhinoceros, n. Dürer's Holzschnitt. B. 47.

I. Mit 1542.

IV. Französische Schule.

René Boyvin.

R. D. VIII. p. 11.

1. Ein Mann trägt ein dickes Weib auf dem Rücken. kl. Fol.
2. Ein Mann führt den Bacchus auf einem phantastisch verzierten Schiebkarren. qu. Fol.

Jacques Callot.

E. Meaume.

1. Der heil. Nicolaus predigt. M. 140.
   Ib. Mit dem Namen, aber das Pedum geht noch über die Strahlen um das Haupt des Heiligen.
2. Der Exorcismus. M. 156.
   Es gibt einen Probedruck, in dem nur die Gruppen des Vorder- und Mittelgrundes ausgeführt sind. (Santarelli.)
3. Claude Deruet. M. 505.
   I. Vor dem hohen Kamin am Hauptgebäude im Grunde.
4. Das Fest der Madonna dell' Imprunetta. Erste Platte. M. 624.
   IIIa. Mit Firenza und deren Wappen, aber vor dem Querstrich durch das F in Familia.
5. Landschaft mit einer steinernen Brücke, über welche mehrere Personen gehen; rechts ein Angler und im Grunde Baulichkeiten.
   H. 102 Mm. Br. 235 Mm. (Berlin.)
6. Marktplatz mit vielen Figuren, rechts im Mittelgrunde ein Haus, dessen Mauerflächen Gemälde tragen. Der Vordergrund ist unvollendet.
   H. 255 Mm. Br. 321 Mm. (Berlin.)

Jean Cousin.

R. D. IX. p. 4.

1. Bacchus und die Weinlese. Der Weingott hält mit der Rechten eine Traube und in der Linken einen Pokal; er sitzt auf einem Fass, darauf steht: I. S. (Joannes Senonensis), 1582. Links ist Weinlese, rechts segeln zwei Schwäne neben anderen Wasservögeln auf dem Wasser. Rund.
   Diam. 120 Mm. (Didot.)

Holzschnitte *).

2. Joseph wird von seinen Brüdern in die Cisterne geworfen. Unten eine vierzeilige Strophe.
   H. (der Darstellung) 292 Mm. Br. 395 Mm.
3. Rückkehr des jungen Tobias.
   H. 252 Mm. Br. 420 Mm.

---

*) Alle diese Holzschnitte sind facsimilirt in dem Werke: Recueil des oeuvres choisies de Jean Cousin.

4. Bethsabe im Bade. H. 255 Mm. Br. 430 Mm.

5. Sechs Bl. Geschichte der Esther: 1. Fest des Assuerus. 2. Krönung der Esther. 3. Entdeckung des Complots. 4. Assuerus berührt Esther mit dem Stabe. 5. Amman bittet um Gnade bei Esther. 6. Amman's Sohn und Gesellen werden gehenkt.
H. 265 Mm. Br. 365 Mm.

6. Die Parabel vom bösen Reichen. Auf zwei Holzstöcken.
H. 500 Mm. Br. 720 Mm.

7. Zwölf Bl Calendrier illustré, die zwölf Monate mit Darstellungen der menschlichen Beschäftigungen in einem jeden derselben. In ornamentalen Einfassungen. H. 260 Mm. Br. 370 Mm.
In kleinerem Maassstabe copirt von Et. de Laulne. (R. D. 225—236.)

Jacques Dassonville.

R. Dum. I. p. 167. XI. 49.

1. Die Kuchenbäckerin. R. D. 24.
II. Mit der Adresse Martinus van den Enden.

2. Die Familie, acht Personen. Links vorn sitzt die alte Mutter auf einer niedrigen Bank in Profil nach rechts und hält mit der Linken ein Blatt beschriebenes Papier, vor ihr macht sich ein Knabe mit einer Mausefalle zu schaffen, rechts im Mittelgrund ist der kahlköpfige Alte im Begriff, aus einem Kruge zu trinken. Ohne Bezeichnung. Seitenstück zu R. D. XI. 3.
H. 88 Mm. Br. 78 Mm.

Jean Daullé.

Delignières.

1. J. Bapt. Coignard. D. 16.
Mit der Schrift und den Künstlernamen, aber vor den Worten: Et de l'Académie impériale d'Augsbourg nach Daullé's Namen.

2. Claude Destais Gendron. D. 24.
Vor dem Namen des Dargestellten auf dem Sockel.

3. Lefebure de Lanbrière. D. 28.
I. Vor aller Schrift. (Berlin. Didot.)

4. P. A. Lemercier. D. 29.
I. Vor aller Schrift. (Berlin.)

5. Louis Dauphin de France. D. 36.
Vor den Worten: se vend à Paris.

6. Mlle. Pellissier, Sängerin. D. 57.
Spätere Abdrücke haben die Adresse: Chez Jacob etc.

7. J. Fr. Maréchal de Puységur. D. 66.
I. Vor aller Schrift und vor dem Wappen. (Didot.)

8. J. B. Rousseau. D. 71.
I. Vor der Einfassung, vor der Schrift und vor den Künstlernamen. Letztere sind später doppelt vorhanden.
II. Mit der Einfassung, aber vor der Schrift.

9. Cl. de Saint-Simon. D. 74.
I. Vor aller Schrift und dem Wappen.

10. Nic. Chuppin. Kniestück. Der Dargestellte sitzt beim Tische, nach links gewendet, die Linke auf ein Buch gestützt, das neben einer Urkunde auf dem Tisch liegt. gr. Fol. Mit Wappen, aber ohne Schrift. (Berlin.)

11. Bertin. Kniestück, sitzend, gegen links gewendet; er hält mit beiden Händen ein Schriftstück, auf dem Tische steht ein Globus. gr. Fol. Ohne Schrift, unten eine leere Rundung für das Wappen. (Berlin.)

12. Mlle. Lavergne, nach J. E. Liotard, ihrem Onkel. (Didot 347.)

Michel Dorigny.

R. Dum. IV. p. 248. XI. 79.

1. Kinderbacchanal, nach N. Chaperon. R. D. 13.

Vor der Adresse des P. Mariette sind Abdrücke mit Guerineau's Adresse.

Gérard Edelinck.

R. Dum. VII. p. 175. XI. 92.

1. Madame de la Vallière als büssende Magdalena. R. D. 32.

IV b. Mit »se vend« aber bevor »rue du Foin« in »aux Galleries du Louvre« umgeändert wurde.

2. Regnier de Graaf. R. D. 219.

I. Vor der Inschrift in der ovalen Bordure.

3. J. J. Keller. R. D. 229.

I. Vor der Landschaft im Grunde rechts. (Didot.)

4. Jules Harduin Mansart. R. D. 268.

I. Die rechte Hand ist anders, als später; man sieht vier Finger, davon die beiden mittleren theilweise von der Falte des Gewandes gedeckt sind. In späteren Abdrücken sind drei Finger und ganz zu sehen. (Hamburg.)

5. Ch. Mouton. R. D. 281.

IV. Wie der III., jedoch sind die vier franz. Verse des II. Zustandes hinzugefügt. (Didot.)

6. Cl. Perrault. R. D. 293.

I. Mit kürzerem Haar, es geht links nicht bis an die ovale Einfassung. (Berlin.)

7. Peter II. von Portugal. R. D. 296.

I. Mit den Worten: Pierre Second.

8. Nic. Pinette. R. D. 297.

I b. Vor der Jahreszahl 1709.

9. H. Rigaud. R. D. 303.

Letzte Abdrücke haben die Adresse von Bligny.

10. Mathieu Savary. R. D. 315.

I. Vor der Dedication.

11. Maria Theresia Franciae et Navarrae Regina. Brustbild in Oval, nach links gewendet. In der Console obige Inschrift. Mit der Adresse von J. Sauvé und der Bezeichnung: Gerard Edelinck fecit.

H. 148 Mm. Br. 116 Mm. (Berlin.)

Claude Gelée (Le. Lorrain.)

R. Dum. I. p. 7.

1. Die Entführung der Europa. R. D. 22.

I. Mit den Spuren des Schraubstocks unten gegen die Mitte zu, sonst wie R. D. I.

Das Blatt ist nie retouchirt worden, wie R. D. beim III. Zustand angibt; der II. Zustand (nach R. D.) ist vor der unteren Einfassungslinie, der III. mit derselben und der Bezeichnung im Unterrande: 43 p. 4.

1. Der Hirt und die Schäferin. R. D. 25.

II. Mit der Ziffer 45 im Unterrand.

Thomas de Leu.

R. Dum. X. p. 1.

1. Heinrich III. von Frankreich. R. D. 390.

I. Vor der Adresse von Rabel.

2. Margarethe de Valois. R. D. 449.

Im Unterrande sind vier franz. Verse: Si le pinceau etc.

3. Marie de Médicis. R. D. 452.

II. Ueberarbeitet; der Lichtstrahl rechts ist mit Punkten besetzt.

4. Ph. Emm. de Lorraine. R. D. 458.

I. Mit den Worten: depeinct und Indonté.

5. Charles III., Cardinal de Bourbon. R. D. 500.

I. Vor aller Schrift.

6. Henry Prince de Lorraine Marquis du Pont. Brustbild nach links in ovaler Einfassung, in welcher sich obige Umschrift befindet. Im Unterrande vier franz. Verse: Prince qui vas etc. Tho de Leu exc.

H. 157 Mm. Br. 102 Mm.

7. Catharine de Bourbon soeur unique du Roy. Brustbild nach rechts, in ovaler Einfassung mit obiger Umschrift. Im Unterrande vier franz. Verse Qui void ce beau etc. Darley pinxit. Thomas de Leu fecit.

H. 206 Mm. Br. 135 Mm.

Nicolas Loire.

R. Dum. III. p. 182. XI. 128.

1. Landschaft. R. D. 45.

I. Vor der Bezeichnung: N. Loir In Fe.

2. Landschaft, Pendant zur vorigen. Im Grunde Baulichkeiten an einem Flusse, weiter hin ein Gebirgszug; vorn sitzen zwei Männer in der Mitte und links sieht man zwei Reisende. Ohne alle Bezeichnung.

Antoine Masson.

R. D. II. p. 98. XI. 190.

1. Des Künstlers Bildniss. R. D. 1.

I. Bevor der Malername entfernt wurde.

2. Louis Abelly. R. D. 8.

I. Mit »Sulpebat« statt Sculpebat.

3. Cäsar Phöbus d'Albert. R. D. 10.

I. Vor dem Künstlernamen und der Dedication. Die Felder im Wappen wo die Lilien stehen, sind weiss, vor den Querlinien.

4. E. Th. de la Tour d'Auvergne. R. D. 14.

III. Mit kleinem Schnurrbart, die Schatten der Consolen haben eine vertikale

Strichlage erhalten, aus den beiden Oelzweigen gehen Grashalme hervor; mit 1668.

IV. Mit 1677, ohne Malernamen.

5. Joh. B. Colbert. R. D. 18.

I. Vor der Schrift.

6. Jac. Nic. Colbert. R. D. 19.

I. Vor aller Schrift. (Didot.)

7. J. N. Colbert. R. D. 20.

I. Vor aller Schrift, vor mehreren Locken auf der Stirn und an der linken Schläfe.

IV. Das: et excudebat cum P. R. 1677 ist getilgt, doch blieben Spuren davon.

8. Madame Helyot. R. D. 36.

I. Vor aller Schrift.

9. Guil. de Lamoignon. R. D. 38.

I. Vor aller Schrift.

10. Ludwig XIV. R. D. 41.

II. In dem zweiten Oval links ist die Büste des Titus.

III. Verkleinerte Platte nur mit dem ersten Oval, doch geht der Stich der Rüstung nicht bis zum Rande. H. 135 Mm. Br. 94 Mm.

IV. Das Oval ganz ausgefüllt.

11. Louis-Auguste Duc du Maine. R. D. 47.

I. Vor dem Künstlernamen auf dem Schilde.

12. René Milleran. R. D. 53.

I. Vor der äusseren Einfassungslinie, mit hellem Obergewande.

IV. Nach der Jahreszahl folgt das Zeichen ~. Die Worte: Sculp. Parisiis 1688 sind liegend gestochen.

13. Charles Patin. R. D. 60.

I. Vor der zweiten Grabstichellage auf dem Mantel, vor Arbeiten in den Haaren, im Pelz etc.

14. Henri de Pussort. R. D. 62.

I. Vor aller Schrift und vor den Quasten unter dem Halskragen.

II. Ebenso, aber mit den Quasten.

15. Henri de Turenne. R. D. 65.

I. Vor aller Schrift und vor der Bordure.

16. F. Michael le Tellier. R. D. XI. p. 197. 3.

I. Vor aller Schrift und vor der Bordure. (Berlin.)

17. Lud. Bucherat, Brustbild in ovaler Einfassung nach links. Unten das Wappen mit dem Hahn. Umschrift: LVDOVICVS BOVCHERAT GALLIARUM CANCELLARIVS.

I. Vor dem Namen des Künstlers, mit zwei Quasten unter dem Halstuche.

II. Statt derer mit dem Ordensband, mit der Ordenskette um das Wappen. Links auf der Console steht: A. Masson Sculp.

H. 351 Mm. Br. 277 Mm. (Berlin.)

18. Marin Curaeus. Nur der Kopf vollendet, heraussehend, halb nach rechts gewendet. Probedruck, das Haar nur theilweise bearbeitet, sonst ist es, sowie das Käppchen nur mit Linien angedeutet. Unten in zeitgenös-

sischer Schrift: Marin Curaeus & aetatis 70. Ant. Masson Sculpsit 1663. Verschnitten. H. 155 Mm. Br. 91 Mm. (Berlin.)

Henri Mauperché.

R. Dum. I. p. 39. XI. 198.

1. »Sancte Heronime«, Heil. Hieronymus in der Höhle vor dem Pult sitzend und schreibend. H. 245 Mm. Br. 220 Mm. (Hamburg.)

Claude Melan.

Montaiglon.

1. Heil. Petrus Nolascus. M. 117.
   I. Vor aller Schrift. (Den zweiten Zustand führt M. unter 301 als einen zweiten Stich an.)

2. Petrus Camus. M. 176.
   I. Vor Verkleinerung der Platte.

3. Étienne de Cesena. M. 177.
   I. Ebenso.

4. Peter Cassendi. M. 189.
   I. Die Platte ist grösser, als bei M.

5. Cardinal Julius Mazarin. M. 211.
   I. Vor Verkleidung der Kopfbedeckung, vor Arbeiten an den Haaren, am Halskragen.

6. Henri de Mesmes. M. 214.
   I. Vor aller Schrift.
   II. Vor der Unterschrift.

7. Heinrich von Savoyen. M. 230.
   I. Vor dem Stechernamen.

8. Fr. de Villemonté. M. 230.
   I. Vor aller Schrift.

Nicolas Mignard.

R. D. I. p. 99.

1. Triumph des Bachus. R. D. 9.
   I. Probedruck von der grösseren Platte, der Unterrand misst 25 Mm. (Brentano.)
   II. Vor aller Schrift.

Jean Morin.

R. Dum. II. p. 32. XI. 210.

1. Büste des Heilands, nach Champagne. R. D. 25.
   I. Vor aller Schrift. (Berlin.)

2. Henri Comte d'Harcourt. R. D. 58.
   I. Vor der Adresse des Bligny.

3. Jacques Lemercier. R. D. 69.
   I. Bevor die Ecken der Platte abgestumpft wurden. (Didot.)

4. Nicolas de Netz. R. D. 70.
   I. Vor der zweiten Strichlage auf dem durch die Haare verursachten Schatten des Halskragens links. (Drugulin).

Robert Nanteuil.

R. D. IV. p. 35. XI. 218.

1. Anna von Oesterreich. R. D. 22.
   IV. Mit Nr. 3 oben in der Mitte, über dem Sterne.
2. Charles Emmanuel II. R. D. 61.
   I. Vor der Chiffer im Wappen und vor der Ziffer 3 nach dem Worte que im dritten Verse. (Didot.)
3. A. Chaubard. R. D. 64.
   II. Mit der Inschrift: Effigies etc.
4. Gillaume Egon Fürstenberg. R. D. 100.
   I. Mit »Ego« statt »Egon«. (Berlin.)
5. Melchior de Gillier. R. D. 102.
   I. Vor dem Strich und vor dem Anführungszeichen " nach den zwei Punkten (: ") oben in der Mitte.
6. Ludwig XIV. R. D. 153.
   I. Vor der allegorischen Umgebung und vor Veränderung des Hermelins in einen Cuirass. (Berlin.)
7. Maridat de Serrières. R. D. 168.
   I. Das Obergewand ist weiss.
8. Basile Fouquet. R. D. 97.
   I. Bevor die Jahreszahl in 1660 umgewandelt wurde.
9. Duc de Meillerage. R. D. 118.
   I. Vor dem Crochet.
10. Jul. Mazarin. R. D. 176.
   I. Vor den Worten über dem Wappen: Dat formas adimitque.

François Perrier.

R. Dum. VI. p. 159. XI. 252.

1. Der heil. Rochus heilt die Kranken. R. D. 10.
   I. Mit: Cum privilegio Regis, aber vor der Adresse.

Vincent Plassart.

(R. Dum. I. p. 197.)

1. Christus, links sitzend und der Versucher.
   H. 155 Mm. Br. 117 Mm.
2. Maria, die sich links befindet und von vielen Engeln umgeben ist, übergibt das Kind dem h. Anton von Padua.
   H. 225 Mm. Br. 170 Mm. (Hamburg.)

Remi Vuibert.

R. Dum. II. p. 9. XI. 319.

1. Die Bestattung Christi. R. D. 28.
   I. Vor aller Schrift.

Das jüngste Gericht in Millstadt.

Frescogemälde zu Millstadt in Kärnthen.

Die k. k. österr. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale hat vor einigen Jahren den Beschluss gefasst, die Frescomalereien, welche sich in dem Gebiete ihrer Wirksamkeit befinden, in Aquarellfarben copiren zu lassen, damit diese Gemälde, welche rasch ihrem Untergang entgegengehen und an vielen Orten, auch mit den grössten Anstrengungen, vor dem gänzlichen Verfall nicht mehr bewahrt werden können, nicht ganz in Vergessenheit gerathen. Insbesondere dort, wo auch die Mauer vor den zerstörenden Einflüssen der Witterung nicht zu schützen ist, sind solche Fresken nicht mehr zu retten. Das Herabnehmen und Uebertragen derselben auf Leinwand ist so kostspielig und der Erfolg so unsicher, dass es ganz unmöglich ist, dieses Verfahren bei den in Oesterreich befindlichen Frescen in Anwendung zu bringen. Es wird daher jeder ernste Kunstfreund es dankbar anerkennen, dass die Erinnerung an die Fresken durch gewissenhaft durchgeführte Aquarellcopien und Zeichnungen und Pausen, wenigstens für die Kunstforschung, nutzbar gemacht werden. Die Zahl von Frescogemälden, welche sich in der österr. Monarchie erhalten haben, ist viel grösser als man glaubt. Gegenwärtig insbesondere, wo die Aufmerksamkeit der Organe der Centralcommission auf die Wandmalerei gerichtet wurde und wo auch die Centralcommission ihre Wirksamkeit sowohl auf die verschiedensten Gebiete der zeichnenden Künste als auch auf die verschiedensten Epochen der Kunstentwicklung in den österreichischen Ländern erweitert hat, kommen von allen Seiten Nachrichten über Frescogemälde, welch noch erhalten sind und sich in gutem Zustande befinden, und über Frescogemälde, die zwar noch erhalten, aber in solch schlechtem Zustande sind, dass die Conservirung derselben für die Zukunft nicht gesichert erscheint.

Bereits früher hat die Centralcommission die Wandgemälde von Karlstein bei Prag, sowie die Wandgemälde im Schloss Runkelstein bei Bozen in Aquarell copiren lassen. In den letzten Jahren ist die Aufmerksamkeit der Centralcommission auf Kärnthen gelenkt worden, wo einige Fresken und zwar aus Friesach, aus Metnitz und aus Millstadt copirt wurden. Wenige Länder sind für die Geschichte der deutschen Kunst so wichtig wie Kärnthen. Dr. Karl Lind, der von der Centralcommission beauftragt wurde, die kunsttopographische Durchforschung Kärnthens vorzunehmen, fand daselbst eine überraschend grosse Anzahl von Flügelaltären, Wand- und Glasgemälden [1]. Es ist dies recht begreiflich; Kärnthen gehört zu jenen österreichischen Ländern, welche kirchlich und politisch ein Theil des Deutschen Reiches waren. Die Kunstdenkmäler Kärnthens sprechen die deutsche Kunstsprache und bezeugen in Stein und Farbe den innigen Zusammenhang Kärnthens mit dem Deutschen Reiche.

Die im Auftrage der Centralcommission ausgeführten Aquarelle und Pausen nach kärnthnerischen Fresken sind im österr. Museum zur Ausstellung gekommen, so dass die Möglichkeit geboten wurde, die Aufnahmen genauer zu studiren. Der Metnitz'sche Todtentanz ist durch Dr. Friedrich Lippmann bereits in den Mittheilungen der Centralcommission besprochen worden. Das wichtigste der von der Centralcommission aufgenommenen Frescobilder ist das jüngste Gericht in Millstadt von einem unbekannten Meister aus den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts.

Wohl hatte man schon früher [2] durch Dr. A. Ilg Kenntniss von dem grossen Frescogemälde, welches sich an der Façade der Kirche zu Millstadt [3] befindet, aber erst durch die Aufnahme der Centralcommission erhielten wir eine recht deutliche Vorstellung von der Bedeutung des Künstlers, welcher diese Gemälde ausgeführt hat. Die Aufnahmen wurden von dem Wiener Künstler, Herrn Pirner, einem

[1] Bei diesem Anlasse machen wir auf die »Oesterr. Kunsttopographie von J. A. v. Helfert« (Wien, 1881. 4°. Seite 16) aufmerksam, in der S. 14 über K. Lind's Mission eingehend berichtet wird. Diese Broschüre orientirt auch in authentischer Form über die Bestrebungen der genannten Commission. Da jetzt das Archivwesen in den Kreis der Thätigkeit der Centralcommission aufgenommen wurde, so gelingt es vielleicht den Localforschern Kärnthens, den Namen des Millstadter Meisters zu entdecken.

[2] Siehe »Mittheilungen der Centralcommission«, Neue Folge, Jahrg. V. S. XXXVIII.

[3] Ueber den Bau und die Geschichte der Millstadter Kirche siehe G. v. Ankershofen, Kärnthens ältere kirchliche Denkmalbauten, in dem Jahrbuche der Centralcommission, 4. Bd.

Schüler Professor Math. Trenkwalds, in ganz eminenter Weise durchgeführt. Sie bestehen aus einer in Aquarell ausgeführten Gesammtansicht des Frescobildes, 70 cm breit und 48 cm hoch, so dass man den vollen Eindruck der Gesammtwirkung des Bildes erhält; ausserdem liegen zwei Köpfe in Aquarell und zwanzig Pausen in Originalgrösse vor, so dass man in der Lage ist, auch in voller Deutlichkeit die Details des Frescobildes beurtheilen zu können. Man kann ohne Uebertreibung sagen, dass durch das Bekanntwerden dieses Frescobildes ein neuer Meister der deutschen Renaissance in die Kunstgeschichte eintritt. In den Wiener Blättern ist aber diese Erscheinung fast ganz ignorirt worden. Es ist dies leicht begreiflich, die Ausstellung dieser Aufnahmen fiel in eine bewegte Zeit; nicht blos die politischen Tagesfragen beschäftigen die Geister, auch die brennenden Kunstfragen des Tages absorbiren Jene, welche sich mit Kunst beschäftigen, so vollständig, dass wenige Kunstschriftsteller Musse gefunden haben, sich etwas eingehender mit dem Meister des jüngsten Gerichtes von Millstadt zu beschäftigen. Und doch ist es nothwendig, den Geist von den unmittelbaren Erscheinungen der Kunst der Gegenwart auf die Werke der Vergangenheit zu richten. Wurzelt doch die Kraft des deutschen Volksstammes in der durch Jahrhunderte gepflegten geistigen Cultur von Kunst und Wissenschaft. Die Darstellung des jüngsten Gerichtes zeigt einen Meister, der die italienischen Kunstweisen in sich aufgenommen hat; es scheint ganz unzweifelhaft, dass der Künstler Raphael, speciell die Frescen in S. Severo zu Perugia und die Disputa im Vatican gesehen und Anregungen aller Art aus Italien in sich aufgenommen hat.

Ich möchte damit nicht einen Zweifel über das ursprüngliche Talent, die Gestaltungskraft des Künstlers aussprechen, sondern nur die Richtung und den Bildungsgang desselben charakterisiren. Denn, es liegt in dem Werke so viel selbstständige Gestaltungskraft, dass es ein grosses Unrecht wäre, den Künstler in die Reihe der blossen Nachahmer zu stellen.

Wie bei allen Meistern dieser Zeit begegnen sich ein gesunder Realismus mit idealem Streben.

Das Bild ist ausserordentlich klar componirt. Die obere Hälfte gehört dem Himmel an; auf einem Kreis von Wolken und einem Regenbogen thront Christus, zu seinen Füssen die Weltkugel, rechts Maria und Johannes der Täufer; der Oberkörper von Christus ist nackt (das Wundmal auf der rechten Seite), der Unterkörper ist mit einem rothen Mantel bekleidet. Zur rechten und linken Seite thronen die Apostel wie es in S. Severo der Fall ist; auf der rechten Seite scheint gewissermassen als Chorführer Paulus mit dem Schwerte, auf der linken

Seite Petrus und Johannes. In den Zwischenräumen der genannten Gruppen wird das Kreuz und die Säule als Siegeszeichen von Engeln aufgerichtet. Unterhalb der Weltkugel ist eine Gruppe von reizenden Engeln mit den Posaunen des jüngsten Gerichtes. Im Wolkenkreise unterhalb Maria ist eine Gruppe von Engeln mit aufgeschlagenem Buche und unterhalb Johannes eine Gruppe von Teufelchen, welche eine aufgerollte Bulle in Händen halten.

Die untere Hälfte des Bildes stellt das jüngste Gericht vor. Auf der rechten Seite ist die Pforte des himmlischen Jerusalem geöffnet; Petrus steht an derselben als Pförtner; im feierlichen Zuge bewegen sich die Seligen, darunter der Papst, Bischöfe, Kaiser Max und seine Frau u. A. Auf der entgegengesetzten Seite ist der Höllenrachen geöffnet; Entsetzen malt sich in den Geberden der Verdammten, ein gekröntes Haupt, einen Ritter, ein nacktes Weib, einen Wucherer sieht man dargestellt und in weiterer Ferne die Burg des Höllenfürsten.

Zwischen diesen beiden Hauptgruppen der Seligen und Verdammten öffnet sich eine weite Ebene mit den flüchtig gezeichneten Scenen der Auferstehung.

Die feierliche Ruhe der Seligen auf der einen, die dramatische Bewegung der Verdammten auf der andern Seite zeigen den denkenden Künstler, der poetische Stimmungen wohl abzuwägen die Kraft hatte.

Wir haben einen Meister vor uns, der frei ist von Ueberladung und von Härten, die bei manchen deutschen Künstlern früherer Zeit vorkommen. Auch die Zeichnung des Nackten und des Gewandes ist frei von Kleinlichkeiten und Formen, die an Holzschnitzfiguren erinnern. Wollen wir noch Einzelheiten erwähnen, den deutschen Typus der Maria mit blonden Haaren, den jugendlichen Johannes mit dem Kelch und der Schlange, die Engelsköpfchen in voller Lieblichkeit und Lebendigkeit, so darf man auch nicht übersehen, dass der Künstler das Porträt beherrscht und die reale Welt genau kennt und aufzufassen versteht. Treten in der Reihe der Seligen viele charakteristische Porträtfiguren hervor, so muss noch ganz besonders die Familie des Donators erwähnt werden, die des Zuges der Seligen in bescheidener und zweckmässiger Weise angebracht ist. Der Donator, wie die ganze Familie in betender Stellung, hinter ihm sechs Kinder mit der ersten Frau und hinter derselben wieder drei Kinder mit der zweiten Frau, die den Rosenkranz in der Hand hält. Die ganze Familie in deutscher Kleidung der damaligen Zeit, wie sie Frauen aus dem bürgerlichen oder adeligen Patriciate beim Kirchgang zu tragen pflegten. Das Wappen in der Nähe des Donators ist nicht vollständig deutlich. Schliesslich dürfen wir nicht vergessen, dass sich unter den Gruppen der Engel ein Spruchband und

eine Inschrift hinzieht, aus denen nur einige deutsche Worte vollkommen leserlich sind und zwar die Worte: Kombt her Ir .... gebenedeytene ... kumbt für ... —

Als Zug der realistischen Darstellung sei erwähnt, dass die Weltkugel wie eine Glaskugel, mit zwei sich kreuzenden Metallreifen überspannt, dargestellt ist, wie dies bei manchen deutschen und niederländischen Meistern vorkommt.

Vielleicht gelingt es, die Wirksamkeit dieses Künstlers weiter zu verfolgen, und seinen Namen kennen zu lernen. Auf einer Bandrolle auf der Seite des Donators lesen wir wenig leserlich und verstümmelt ein ... Augustinus facit. Da aber diese Schrift voll Unklarheit ist, legen wir auf den Namen kein Gewicht; desto grösseres auf das Werk selbst.

Dr. A. Ilg weist auf die Aehnlichkeit der Fresken in Faack hin; vielleicht finden sich noch anderwärts Spuren dieses Künstlers. Dass dieser Künstler sich eine umfassende Kunstbildung erworben hatte, liegt klar vor. Das Wanderleben der damaligen Künstler hat wesentlich dazu beigetragen, ihren Horizont zu erweitern; ihr Gesichtskreis war nicht local und provinciell beengt. In der Frescotechnik war der Künstler vollständig zu Hause; schade, dass die Freske vielfach schon gelitten hat. Durch den Kopf der Maria geht ein grosser Mauerriss hindurch. Jedenfalls hat die Centralcommission sehr gut gethan, diesem Bilde eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die zahlreichen Pausen, welche Herr Pirner mit sicherer Hand angefertigt hat, werden die Arbeiten jenes Künstlers sehr erleichtern, der es seinerzeit übernehmen wird, dieses Fresco, sei es auch nur in Conturen, zu reproduciren und Künstlern und Kunstgelehrten zugänglich zu machen. Es wird ja in Kupferstich und Radirung so viel Mittelmässiges reproducirt, dass man wohl hoffen darf, dass sich auch die Mittel finden werden, ein ernstes Kunstwerk, das unserem Vaterlande angehört, in entsprechender Weise zu reproduciren. Soeben vernehme ich, dass die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, welche unter Ritter v. Wiesers umsichtiger Leitung eine gedeihliche Entwicklung genommen hat, gewillt ist, das jüngste Gericht in einem Umrissbilde zu publiciren.

Hütteldorf bei Wien, 21. Juli 1881.

R. v. Eitelberger.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Schloss Ambras in Tirol.

Das allen Reisenden in Tirol wohlbekannte Schloss Ambras bei Innsbruck, reich an geschichtlichen Erinnerungen und überaus bedeutsam für die Kunstgeschichte Oesterreichs, hat nach mehrjähriger Arbeit eine durchgreifende Umgestaltung als Museum und Sammlungslocal erhalten, worüber im Folgenden berichtet werden soll.

Im 15. Jahrhundert eine unbedeutende Burg des tirolischen Geschlechtes der Schurff, ging Ambras (dessen vielbesprochene Existenz in Römertagen wir hier füglich unerörtert lassen wollen) im Jahre 1563 in kaiserliches Eigenthum über. Ein neulich unter den Acten der k. k. Schlossverwaltung zu Innsbruck aufgefundenes Document der Uebergabe des Schlosses durch die Georg Schurffischen Erben an Kaiser Ferdinand I., der es sodann seinem Sohne, Erzherzog Ferdinand von Tirol, schenkte, gibt darüber interessante Aufschlüsse, aus denen vor Allem auf's bestimmteste erhellt, dass vor dieser Besitznahme Ambras in künstlerischer Hinsicht höchst unbedeutend gewesen war. Die Urkunde gibt in Form eines Inventars den gesammten beweglichen Inhalt des Schlosses an, verzeichnet darunter jedoch neben den gewöhnlichen und unentbehrlichsten Einrichtungsstücken, wie Betten, Tische, Kasten, und dem nöthigsten Rüstzeuge zur Vertheidigung, keine Kunstgegenstände, als was zum Gottesdienste der St. Georgs-Capelle gehörte, Messgewänder, Altartücher, Rauchfässer, Leuchter und, als hervorragendstes Object einen silbernen, vergoldeten Kelch mit dem Bilde des h. Georg sowie dem österreichischen Wappen, den Konrad Seisenhofer, Rüstmeister Kaiser Max I., im Jahre 1514 geschenkt hatte. Dieser Name hat kunstgeschichtliches Interesse, indem die Innsbrucker Harnischmacher Seisenhofer noch lange Jahre für die Anfertigung von prächtigen Rüstungen Kaiser Ferdinands und seines Sohnes beschäftigt blieben.

Als der neue Besitzer das Schloss den 3. März 1564 seiner Gemahlin, Philippine Welser, zum Geschenke machte, entbehrte das Gebäude noch aller der künstlerischen Ausstattung, die es später zu einem so herrlichen Fürsten-

sitze machen sollte. Das Schurff'sche Schloss ist das jetzige Hochschloss, doch mangelte noch das dritte Stockwerk, dessen Erbauungsperiode die Zahl 1566 über mehreren Thüren angibt und ferner viele Einrichtungen im Innern, wie denn z. B. in den schönen Holzvertäfelungen der Badestube das Datum 1567 gleichfalls auf Restaurirungen und Verschönerungen aus der ersten Zeit des Erzherzoglichen Besitzes hindeutet. Das angezogene Uebergabs-Inventar verzeichnet ausser der Capelle nur die Badstube, das kleine Stübl, den hinteren Söller, die Stube mit dem steinernen Pfeiler (noch so vorhanden), mehrere andere Stuben und Kammern, Vorhaus, Küche, Pfaffenkammer, Harnischkammer, Spiesskammer, den Saal, das Schreibstübl, den kleinen Saal, Kaiser Maximilian's Zimmer, — so dass also die Umgestaltungen unter Ferdinand vielfach einem Neubau gleichgekommen sein dürften.

Von der ursprünglichen Ausstattung des Hochschlosses zeugen heute noch die grosse Küche im Erdgeschosse mit ihren mächtigen Pfeilern von Nagelfluhe, die gemalte Sonnenuhr über dem Portal, der herrliche Intarsiaplafond in einem Zimmer des zweiten Stockwerkes, das Badezimmer mit seinen Holzlambris und darüber angebrachten Malereien, welche im Charakter Beham'scher Compositionen — leider sehr zerstörte Jagden, Gastmähler im Freien und Badescenen zum Gegenstande haben. Endlich dürfen wir auch die Ausmalung des Hofraumes nicht vergessen, dessen Hauptfaçaden heute durch darübergeführte eiserne Schwebegänge durchschnitten sind. Grau in Grau gemalt stellen diese Gemälde mythologische Gestalten, Judith und Holofernes, Allegorien und Masken im Geiste deutscher Renaissancekunst vor, wirksame Decorationen voll Heiterkeit und Naivetät.

Auf dem Plateau unter dem Hochschlosse entstanden unter Erzherzog Ferdinand grossartige Neubauten, welche theils dem fürstlichen Hofleben mit seiner Prunkentfaltung besser als es in den beschränkten oberen Räumen möglich war, zu dienen bestimmt wurden, theils aber die gewaltig anwachsenden Sammlungen, die Rüstungen, die Kunstkammer, die Bibliothek des edlen Fürsten aufzunehmen geeignet sein sollten. Dem ersteren Zwecke war der originelle, künstlerisch hochbedeutsame Spanische Saal und die gegenüberliegende Pagenwohnung, unter deren Bogen auch die Geschütze standen, gewidmet, für die Sammlungen aber erhoben sich drei langgestreckte einstöckige Tracte mit hohen Bogenfenstern, welche den grossen unteren Schlosshof nach Westen abschliessen. Die Façaden dieser Gebäude waren in einer Art Sgraffito quaderartig in einem grauen Tone decorirt, die Bibliothek hat einen offenen Corridor auf toscanischen Säulen, gegenüber standen in Wandnischen römische Meilensteine, welche auf der alten Strasse zwischen dem Brenner und Veldidena gefunden worden waren. Der Bau dieser Theile dauerte lange Zeit, fast bis zum Tode des kunstsinnigen Erzherzogs, denn an der Ecke bei dem äusseren Thore findet sich die Jahreszahl 1589 in Sgraffito angebracht. Ohne eigentliche künstlerische Decoration wirken die Gebäude doch sehr gefällig, durchaus im Sinne deutscher Bauweise jener Zeit, wie denn überhaupt der Einfluss der Italiener unter Ferdinand sich nur auf das Gebiet der Malerei, nicht aber auf die Architektur erstreckt zu haben scheint.

Nachdem die berühmte Waffen- und Kunstsammlung nach der Abtretung Tirols an Baiern nach Wien gebracht worden war, bot Ambras als Museum nur wenig Sehenswerthes mehr. Die Reste der Sammlung, welche in der Eile und Sorglosigkeit zurückgelassen waren, machten kein bedeutendes Ganzes mehr aus. Unter der Statthalterschaft Erzherzog Carl Ludwigs, welcher mit seiner ersten Gemahlin das Schloss bewohnte, wurden jedoch schätzenswerthe Alterthümer im Lande gekauft und mit ihnen die geleerten Räume ausgestattet. Es befanden sich darunter prachtvolle, buntglasirte Kachelöfen des 16. und 17. Jahrhunderts und Möbel aus derselben Zeit, von denen Einige Meisterstücke deutscher Renaissancekunst genannt werden können. Ausser diesen Einzelheiten, den Neuanschaffungen an Mobiliar, den Resten der alten Sammlung, der entzückenden Aussicht und dem wildromantischen, wenngleich ebenfalls aller ehemaligen Zierden beraubten Parke, waren es bisher die geschichtlichen Erinnerungen, mit denen der Besucher von Ambras vorlieb nehmen musste.

Der herrliche Spanische Saal, durch malerische Ausschmückung und überreiche Intarsiadecoration des Plafonds sowie der Thüren ein Unicum, bot das Bild der Verwüstung. Hier war bei schlechtem Wetter der Exercirraum der im Schloss casernirten Soldaten. Die Kolben ihrer Gewehre hatten die rothen, weissen und schwarzen Marmortafeln des Estrichs zerstossen, in die al fresco ausgeführten Fürstenbilder waren die Hacken zum Aufhängen des Riemzeuges geschlagen und die reizenden Ornamente der Fensterleibungen mit Namen bekritzelt, abgeschabt und beschmutzt. In den grossen Sälen des Unterschlosses lag allerlei Gerümpel, eine hässliche moderne Wagenremise sperrte den Ausblick vom Hofe in den Park, — kurz es war Alles reif zur Wiederkehr besserer Besorgung des interessanten Gebäudes.

Diese Neugestaltung sollte endlich in's Werk gesetzt werden. Auf kaiserlichen Befehl wurden im Vorjahre umfassende Vorkehrungen getroffen, um das Schloss durch Zuführung eines bedeutenden Vorrathes von Kunst- und Alterthumsgegenständen abermals zu einer interessanten Sammlung zu gestalten. — Aus dem grossen Schatze der Museen des kaiserlichen Hauses in Wien wurden sämmtliche für die Einrichtung der neuen Hofmuseen daselbst entbehrlichen Objecte ausgeschieden, ebenso die Mehrzahl der im Lustschlosse Laxenburg bei Wien bewahrten Kunstgegenstände nach Ambras gebracht, um daselbst im Verein mit den Ueberbleibseln der alten Collection und den schönen Einrichtungsstücken aus der Periode des Erzherzogs Carl Ludwig ein überaus interessantes Museum zu bilden. Ich begnüge mich damit anzudeuten, dass Ambras in Folge dessen eine Waffensammlung von mehr als 3000 Nummern enthalten wird, eine Quantität, welche in Oesterreich bloss durch die kaiserliche Sammlung in Wien und das Zeughaus in Graz übertroffen wird. Darunter finden sich kunstreiche Plattnerarbeiten des 16. Jahrhunderts. Ausserdem vertritt die Collection auf's trefflichste die complete Bewaffnung vom 15. Jahrhundert bis in die Gegenwart und besitzt dadurch wissenschaftlich instructiven Werth in hohem Grade. An die Waffen schliessen sich bei 500 verschiedene Objets d'art und beiläufig 300 Gemälde, unter welchen zwar keine hervor-

ragende Kunstwerke gefunden werden, die aber als Porträtsammlung historisch wichtig sind.

Die Einrichtung dieser Sammlungen zog eine Reihe wichtiger Restaurationen nach sich.

Seit zwei Jahren im Vereine mit meinem Collegen, Hauptmann Wendelin Boeheim, Custos der kais. Waffensammlung in Wien, mit der Durchführung dieser Geschäfte beauftragt, sah ich sofort, dass das Hochschloss mit seinen grösstentheils noch in Stand befindlichen Gemächern zur Aufstellung der Gemälde, der alten Möbel und Kleingegenstände zwar ein verwendbares Local sein werde, dass aber die grosse Fülle des Rüstzeuges, der Waffen und Gewehre, Geschütze und Geschützmodelle in den engen Räumen daselbst, welche stets Wohnräume waren, unmöglich untergebracht und wissenschaftlich aufgestellt werden könnten. Der kais. Obersthofmeister Fürst Hohenlohe fasste auf diese Vorstellung hin sofort den Entschluss, die wüststehenden, theilweise schon verfallenden Säle des Unterschlosses ihrer ursprünglichen Bestimmung wieder zurückzugeben, so dass also Ambras künftig wieder an der Stelle eine grosse Waffensammlung besitzen wird, wo unter Erzherzog Ferdinand sie ihre Stätte gehabt hatte. Zwei riesige Säle sind bereits zu besagtem Zwecke hergestellt. Sie stossen in einem stumpfen Winkel zusammen, haben hohe Fenster und eignen sich vortrefflich zu der von Custos Boeheim projectirten chronologischen Aufstellung der Waffen in galerienförmiger Anordnung.

Ein sehr günstiger Umstand sorgte zugleich für die prächtigste Decoration der schönen Räume. Anlässlich einer Restauration in den fünfziger Jahren war der ehemalige, neben dem Hochschloss frei erbaute Speisesaal Erzherzog Ferdinands demolirt worden. Den Plafond jenes alten Saales hatten Herr Architekt Johann Deininger, Director der Innsbrucker Staatsgewerbeschule und Leiter der baulichen Umgestaltungen im Schlosse, sowie der Gefertigte, das Glück in allen seinen Theilen wieder zu entdecken und, um die Freude voll zu machen, fand Herr Dr. David Schönherr, Archivsdirector in Innsbruck, in den Quellen dieses Institutes den Meister der merkwürdigen Malereien, welche den Plafond heute noch in voller Farbenfrische zieren. Diese Decke ist nun, da der alte Saal, zu dem sie gehörte, doch unwiederbringlich dahin ist, in dem ersten der neuen Waffensäle angebracht und so für alle Zukunft gerettet und gesichert. Seine Grösse eignet sich durch einen glücklichen Zufall eben für das neue Local. Die Ausschmückung dieses Deckengetäfels hat wohl nicht ihres Gleichen in aller Welt und ist durch die Wahl des Sujets allein schon ein culturhistorisches Zeugniss seltenster Art. Die hohe, vielseitig beschäftigte Neigung Erzherzog Ferdinands für wissenschaftliche Forschungen im Geiste der humanistischen Zeitrichtung schloss kaum Ein Gebiet des damals eröffneten Wissens aus. Auch die zu jener Zeit in hohem Flor stehende Gestirnkunde mit ihrem Annex der Astrologie war dem reichgebildeten Fürsten nicht fremd, und unser Plafond liefert den Beweis, dass ihn das Thema sogar zu einem etwas eigenthümlichen Auftrag für eine Kunstleistung begeistern konnte, für den es sonst keine Parallele geben dürfte. Die Malerei stellt den Ring des Zodiacus in einem, mit den

Sternbildern des Thierkreises besetzten Oval vor. Innerhalb und ausserhalb desselben gruppiren sich weiters dann die übrigen der wichtigsten Sternbilder, an denen die höchst naive Auffassung und Darstellung unser Interesse wachzurufen geeignet ist. Jene uralten Gleichnisse und Symbole, unter welchen seit Jahrtausenden die Völker den Sternenglanz des Himmels sich fassbar, geordnet und eintheilbar zu machen gesucht haben, sind hier nämlich in realistischen Bildern vergegenwärtigt, wobei zuweilen die köstlichsten Naivetäten unterlaufen. So schildert uns der Künstler z. B. den Auriga als Innthaler Fuhrmann mit der rothen Jacke sammt breitem Hut des Wiltener Bauern, die Peitsche in der Hand nicht zu vergessen, und die Locke der Berenike erscheint gar als ein wirklicher, kunstreich geflochtener Zopf blonden Frauenhaares. Die Zwickel neben dem Oval des Zodiacus füllen reizende Allegorien der Elemente in Gestalt sitzender Frauen aus und ausserdem stossen an dieses grosse Mittelfeld mit den Sternbildern auf blauem Grunde zwei Querfelder, in denen die sieben Planetengötter in colossalen Figuren repräsentirt sind. Das Ganze ist von ziemlich kräftiger, aber gesundester und frischester Wirkung.

Dr. Schönherr fand über die Herstellung dieser Prachtdecke die Detailnachrichten bis auf die Kosten der Vergolderarbeit an den Cornichegesimsen, welche die Täfelung trugen. Der Maler war Giovanni Battista Fontana, welcher im Jahre 1583 die Arbeit vollendete; deutsche Meister besorgten neben ihm das Decorative der Umgebung und Ausstattung des Plafonds. Fontana war in Ala bei Roveredo in Südtirol geboren, scheint in Verona thätig gewesen zu sein, und that sich auch als Kupferstecher hervor. Die Malereien des Plafonds verrathen den Einfluss der venetianischen Schule, namentlich ist die Figur der Erde eine an den Typus Veronese's erinnernde Gestalt von hoher Würdigkeit [1]).

Den zweiten der neuen Waffensäle ziert ein cassettirter Holzplafond von braunem Zirbelholz, welcher bisher in den leider feuchten und überhaupt unverwendbaren Räumen der alten Bibliothek angebracht war. In dem Architekten Deininger, einem Schüler des Dombaumeisters Schmidt, ist für diese schwierigen Versetzungen eine äusserst intelligente und mit wahrer Begeisterung für die Sache zu Werk gehende Kraft gewonnen. Nicht minder wichtig war es für das umfassende Reformwerk ferner, dass noch ein zweiter Kenner alter Architektur, der vom Obersthofmeisteramte als Dirigent der nothwendigen künstlerischen Unternehmungen aufgestellte Architekt Franz Segenschmidt, gleichfalls Schmidt's Schüler, von Anfang an der Sache das regste Interesse und Verständniss entgegenbrachte.

---

[1]) Adriano Valerini in seinem Werkchen »Le Bellezze di Verona« (Verona 1586) berichtet von ihm: Battista Fontana, balissimo inventore, serve l'arciduca Ferdinando. Bernasconi vermuthet in ihm einen Schüler des Giovanni Carotto. Dass er sich längere Zeit in Venedig aufhielt, verbürgen einige seiner Stiche (z. B. Tizian's Petrus Martyr), Bartsch kennt 68 Blätter von ihm. Nach Dal Pozzo starb er in Deutschland (morì al servitio dell' Imperadore in Germania).

Die Redaction.

Künstlerisch das bedeutendste Object erheischte der berühmte Spanische, ursprünglich der »grosse« Saal den bedeutendsten Aufwand von Zeit und Mühe behufs seiner Wiederherstellung. Den gewaltigen oblongen Raum umschliesst ein besonderes, ebenerdiges Gebäude, welches Erzherzog Ferdinand am Fusse des Felsens, auf dessen Höhe das Hochschloss thront, 1570 erbauen liess. Die Höhe des Saales beträgt 5.5, die Länge 43, die Breite 10 Meter. Um den nöthigen Raum zu gewinnen, musste der Felsen an der Nordseite abgesprengt werden, denn die südliche Façade des Saales, die Langseite, erhebt sich steil über dem Parke. Die Nordwand ist an dem Felsen angelehnt, welche aus Schiefer besteht und daher durch seinen hohen Feuchtigkeitsgehalt die Gemälde ausserordentlich schädigte. Fünfzehn Fenster, über jedem noch ein Rundfenster, öffnen sich nach dem Garten. An den Wänden der drei übrigen Seiten sind die lebensgrossen Bilder der Fürsten Tirols von Albrecht I. bis auf den Erbauer des herrlichen Saales von Pietro Rosa da Brescia, einem Schüler Tizian's, dargestellt, Ferdinand in einer prachtvollen getriebenen Rüstung, welche die kais. Sammlungen zu Wien noch besitzen. Die Sockeln der Fensterpfeiler sowie die correspondirenden Theile der übrigen Wände zieren Szenen aus der Geschichte des Romulus und Remus, die Thaten des Hercules und ähnliche antike, jedoch im Geiste der Renaissance aufgefasste Stoffe; weiters überdeckt alle sonstigen Räume, selbst die Leibungen der Rundfenster in der Höhe eine Fülle von Trophäen, Groteskornamenten und heraldischen Emblemen, deren Urheber der niederländische, aber ohne Zweifel in Italien, vielleicht durch das Studium der Ornamentik Giulio Romano's, gebildete Maler Dionys van Hallart war. Dazu kommt eine in den edelsten Zeichnungen deutschen Renaissancestils gehaltene Intarsiendecke und zwei Flügelthüren derselben Technik von dem Tischler Conrad Gottfried in Innsbruck ausgeführt, — das Herrlichste von eingelegter Holzarbeit, das wir diesseits der Alpen gesehen haben, der Fries über den Fürstenbildern endlich ist, wie vor Alters, wieder mit Geweihen von Hirschen und andern Thieren besetzt.

Dieses Unicum von Saaldecoration fand in diesem Jahr ebenfalls seine gänzliche Wiederherstellung. Hier waltete der Maler Franz Jobst, rühmlichst bekannt durch seine Malereien in der Wiener Votivkirche, mit gewohnter Meisterschaft. Der neuerdings wieder schimmernde Marmoranstrich, die tiefen Farben der Fürstenbilder, das lustige Gewirre der phantastischen Ornamente, der ruhige, tiefbraune Plafond geben eine Gesammtwirkung, welche ein an moderne Innenausstattung gewöhntes Auge etwa in der Weise überraschen und für dasselbe so gewaltig wirken, wie eine Szene Shakespeare auf den Genuss unserer Salonstücke. Nirgends haben wir deutsche Häuslichkeit und wälsche Pracht so harmonisch verschmolzen gesehen als in diesem Saale, einem Kunstwerke, welches, wie alle alte Kunst Oesterreichs mit dem Janusgesicht nach zwei Welten der Cultur zugleich lächelt.

Aber selbst die Aussenseiten des Prachtgebäudes trugen künstlerische Zier, und zwar in Sgraffitodecoration. Auf der Parkseite standen Säulen zwischen den Fenstern und hingen — fingirte — Teppiche, diese in rother Farbe, von den Fensterbänken herab. Die Eingangsfronte aber zeigte, wie

Director Deininger im Vorjahre durch unendlich mühsames Verfolgen der Contourspuren entdeckte, zwei gewaltige Fahnenträger in deutscher Landsknechtstracht, zu beiden Seiten des Portals, welche die Banner von Tirol und Oesterreich schwingen, auf dem Tympanon der Thüre aber allegorische Frauengestalten von grosser Wirkung. Auch diese Theile sind bereits in Restauration begriffen, die Façade mit den Landsknechten, ebenfalls durch Franz Jobst erneuert, ist vollendet, die Längsseite wird im nächsten Jahre ausgeführt sein. Den Abschluss des majestätischen Saales nach Osten bildet eine zweite prachtvolle, intarsiengeschmückte Flügelthüre, durch welche man in ein kleineres Gemach gelangt. Dasselbe ist durch Treppen nach unten und nach oben mit dem Parke und mit dem Hochschlosse in Verbindung gesetzt. Seine malerische Ausschmückung stammt aus der Barokzeit, in ihrer Art kaum minder bedeutend als jene des Renaissancesaales, hier sind die Fürstenbilder bis in die Zeit der Allongeperücke in vorzüglichen Porträten fortgesetzt, darüber aber Szenen aus den Türkenkriegen gemalt.

Der überaus malerische Park gestattet wohl keine Erneuerung seiner einstigen Merkwürdigkeiten, wie sie der gelehrte Venantius Pighius im Jahre 1574 beschreibt. Von dem damaligen Bacchusheiligthume, von dem sich drehenden Tempel und den Felsgrotten scheinen zwar noch einige wenige Spuren zu zeugen, doch hat das Ganze heute einen völlig modernen Charakter, nur die interessanten Kellergewölbe mit ihrem gewaltigen Pfeilerbau wurden wieder gangbar gemacht.

In kurzer Zeit dürften die neuaufgestellten Sammlungen, die wiederhergestellten Räume des alten Schlosses dem Besucher wieder geöffnet sein. Ambras wird dann durch kaiserliche Munificenz neuerdings ein Kleinod Tirols sein und seine alte Anziehungskraft in erhöhtem Maasse gewonnen haben. Indem dieses Unternehmen ein erneutes Symptom des erfreulichen Aufschwunges ist, in welchem die Kunstpflege in unserer Heimat sich befindet, dürfte die Kunde davon aber auch in Deutschland, welches nicht den geringsten Theil der Besucher dahin entsendet, von allgemeinerem Interesse sein.

Die Sammlungen, über welche bis zum nächsten Frühjahre ein gedruckter Katalog für das Publicum vorliegen wird, zerfallen, wie angedeutet, in die Waffensammlung (zwei grosse Säle des Unterschlosses), und die übrigen Collectionen in zwei Geschossen des Hochschlosses. Das Erste derselben enthält zunächst fünf Apartements mit alten Möbeln und sonstigen Einrichtungsstücken im Charakter des 16.—18. Jahrhunderts ausgestattet, das Oratorium mit altdeutschen Altären, Figuren in Holzschnitzerei, Reliefs, dann die Abtheilung der kunstgewerblichen Objecte, sieben Säle, enthaltend: Modelle für Stein- und Holzarchitektur, Gegenstände von Eisen, Zinn, Bronze, Messing, Münzen, Werkzeuge, mathematische Instrumente, Uhren, Textilproducte, Messgewänder des 15. Jahrhunderts, Stickereien der mannigfachsten Technik vom 15. bis 18. Jahrhundert, orientalische, persische, türkische, chinesische, japanische und mexikanische Arbeiten, Antiken und Renaissancecopien nach solchen von Marmor, Holzschnitzereien, Intarsien, Drechselarbeiten in Elfenbein, Horn, Perlmutter, Bernstein, kleine Plastik in Speckstein, Alabaster, Marmor, Malereien

auf Stein, Mosaiken, Pietra dura, Korallen (eine überaus reiche Sammlung), Goldschmiedearbeiten, Glas, Porzellan und Fayence, Bergkrystall, Ofenkacheln etc.

Die Gemäldesammlung im zweiten Stockwerke zerfällt in die zahlreichere Galerie historischer Porträts und einen Annex von Gemälden verschiedenen Gegenstandes. Die erste Abtheilung umfasst 165 Nummern, ist chronologisch geordnet und nach Nationen, in denselben nach Geschlechtern eingetheilt. Fünf Säle enthalten die Bildnisse Habsburgischer Fürsten von Kaiser Albrecht II. bis Karl VI., es folgen Wittelsbacher, Württemberg, Nassau, zahlreiche Feldherren, Staatsmänner deutscher Nationalität, die italienischen Familien der Gonzaga, Medici, Urbino, Bentivogli u. A., Dichter und Schriftsteller, französische Könige und Feldherren, spanische Fürsten, Ungarn, Polen, Walachen, Türken. Manche seltene Porträts wie jenes Pippo Spano's, werden dem Kunstfreund grosses Interesse erwecken. Die übrigen Bilder sind nach Schulen geordnet, das hervorragendste altdeutsche Gemälde aus der Schule Michael Pacher's von Brunnecken, Kranach, Corradi, Benedetto Castiglione, Cecco Bravo, und tirolische Barokmeister.

Ich hebe da zunächst die Nummern 166, 167, 169, 172 hervor. Nr. 167, das auf der Vorderseite den Tod Mariens, auf der Rückseite die Beschneidung darstellt, ist das von Dahlke an dieser Stelle (Rep. IV, S. 111 fg.) ausführlich behandelte Werk aus der Schule Pacher's. Sicher aber war es nur der Theil eines Altarwerkes, das in seiner Ganzheit durch die Nummern 166, 167, 169 172 gebildet wurde. Die drei von Dahlke nicht gekannten Theile enthalten folgende Darstellungen:

166. Vorderseite: die Flucht nach Aegypten, Maria mit dem Kinde auf einem Esel sitzend, interessante Landschaft. Rückseite: die Geburt Christi. Das Brett ist linksseitig abgebrochen.

169. Vorderseite: Joseph erhält vom Engel den Befehl, nach Aegypten zu fliehen. Rückseite: die Heimsuchung.

172. Vorderseite: die Darbringung im Tempel. Rückseite: die Verkündigung.

Die Inventare von Ambras, die in grosser Zahl vorhanden, geben leider über die Herkunft dieses Altarwerkes keinen Aufschluss; gleich mehreren anderen altdeutschen Gemälden dürften auch die vier Flügel wahrscheinlich aus einem Gotteshause der Umgebung in das Schloss gekommen sein.

Weitere interessante Werke der altdeutschen Schule im Saale X sind:

168. Flügel eines Altares. Vorderseite: der Tod Mariens. Rückseite: Enthauptung eines Heiligen. Typus der tirolischen Schule des 15. Jahrhunderts, ziemlich derb in Zeichnung und Colorit. Annähernd quadratisches Format.

173. Anderer Flügel desselben Altarwerks. Vorderseite: Geburt Christi. Rückseite: Kreuzigung eines jugendlichen Heiligen.

170. Schmaler, überhöhter Altarflügel. Vorderseite: Enthauptung der h. Katharina und Martyrium des h. Sigismund, dabei ein Fürst als Donator. Landschaft im Charakter der niederländischen Schule des 15. Jahrhunderts, am Rande unten die Worte: Sancts Sigismundus. Es liegt sehr nahe anzu-

nehmen, dass der Donator Erzherzog Sigismund von Tirol (1427—1496) sei. Rückwärts die Enthauptung des h. Christoph.

171. Flügel desselben Formates: St. Leonhard und Sebastian, auf Goldgrund. Rückwärts die betende Maria aus einer Darstellung der Verkündigung.

174. Lucretia, den Dolch in die Brust stossend, halbe Figur auf Holz. Gutes Bild der Kranach'schen Schule.

175. Thomas, die Finger in Christi Wundmale legend, oben Gott Vater und die Heiligen Hieronymus, Augustinus, Helena und Magdalena. An den Seiten reizende Engel mit Musikinstrumenten, unten der Bindenschild mit der Kette des goldenen Vliesses. Dieses, ehemals in der Hofcapelle der Residenz zu Innsbruck befindliche, auf Leinwand gemalte Werk gehört bereits dem 16. Jahrhundert an, bewahrt aber noch vollends den reinsten Typus der deutschen Kunst. Die Ornamente im Charakter der späten Gothik, die gezogenen Draperien, die naturalistischen und doch ausserordentlich vergeistigten Köpfe, sowie die minutiöse Technik und tiefe Farbe, entsprechen nach meinem Dafürhalten dem Einflusse der schwäbischen Schule. Es ist ein ausgezeichnetes, durch das Wappen als Stiftung des Kaiserhauses gekennzeichnetes, für unsere Sammlungen daher höchst wichtiges Kunstwerk.

Die Stiegen und Corridors schmücken die alten Conterfaits jener Abnormitäten von Menschen- und Thiergestalten, welche Erzherzog Ferdinand in Natura oder in effigie wenigstens in seinem Schlosse zusammenbrachte, endlich sind die prachtvollen Eisengitter und die zahlreichen schönen Oefen des 16. und 17. Jahrhunderts nicht zu übersehen. *Dr. Albert Ilg.*

Berlin. Königl. Gemäldegalerie.

Der grosse Kampf um »Rubens« scheint sein Ende gefunden zu haben. Die Niederlage, welche in diesem Kampfe von »Künstlern gegen Kunstgelehrte« die Angreifer zu verzeichnen haben, ist von höchster Wichtigkeit, wenn man die Intention, aus welcher heraus der Kampf begonnen wurde, sich gegenwärtig hält. Berlin hatte zuerst mit der Tradition gebrochen, dass die Museenverwaltung ausschliesslich Künstlern zukomme. Die Thätigkeit eines Tieck, Bötticher, Weiss war freilich dazu angethan, die Augen zu öffnen; und die neue ganz fachmännische Administration entfaltete eine Energie, eine Gewissenhaftigkeit, war dazu in seinen Erwerbungen so sehr vom Glück begünstigt, dass die Berliner Museen plötzlich eine früher nicht erträumte Wichtigkeit und Bedeutung erhielten. Das war gefährlich, dazu sah man immer wieder die Resultate jenes Schlendrians, der in den Galerien von Dresden und Wien mit Pietät conservirt wurde. München zeigte sich erst als einen halb verlorenen Posten — es war also Zeit, hohe Zeit eine letzte Schlacht »pro domo« anzubieten. Nach einem Anlass sah man begierig aus. Er wurde gefunden — und fast zu gleicher Zeit in München und Berlin — dort war es die Umhängung der Gemälde in der alten Pinakothek, hier die neue Erwerbung eines Rubens-Bildes. Die Künstler wurden plötzlich gute Nationalökonomen — die 200,000 Mark raubten ihnen den Schlaf ihrer Nächte. Der radicale Flügel betonte in einem Athem seine privilegirte Kennerschaft — und die Unechtheit des Werkes, das man als

Artefact des 17., ja 18. Jahrhunderts hinstellte. Die Gemässigteren legten wissenschaftliche Toilette an und versuchten zu beweisen, dass das Werk aus der Zeit des Rubens stamme, aber eine schwache Schülerarbeit sei, der vielleicht eine Skizze des Meisters vorgelegen habe. Den grossen Kennern vom »Handwerk«, welche es herausbrachten, dass das Bild ein Machwerk des 18. Jahrhunderts sei, wurde schon von Freunden nahe gelegt, dass dies schwer möglich wäre, da aus dem 17. Jahrhundert bereits eine Copie des Bildes vorhanden sei; wichtiger aber noch ist, dass ein Pasticcio darnach von D. Teniers existirt [1]). Einiger Ernst der Beweisführung war daher höchstens den Verfechtern der These vom »schwachen Schulbilde« zuzuwenden. Einige Fehler in der Zeichnung der Libye (nach der Untersuchung von Julius Meyer bleibt wohl kaum ein Zweifel, dass in dem Bilde der Mythus von der Verbindung Neptuns mit Libye dargestellt ist) bilden das Kampffundament dieser These; aber diese Zeichnungsfehler dürften ebensowenig weder einem so feinsinnigen Künstler wie Schmutzer entgangen sein, der das Bild als hervorragendes Werk von Rubens stach, noch einem so trefflichen Kenner niederländischer Malerei, wie es Waagen war, der das Bild als hervorragendes Werk von Rubens auszeichnet. Und ebensowenig übersahen diese Fehler die gegenwärtigen Vertheidiger der Echtheit des Bildes. Zu diesen letzteren aber gehören Alle, welchen wir ein autoritatives Urtheil in dieser Richtung zuzutrauen gewohnt sind. Mit seltener Einmüthigkeit haben da die deutschen Fachmänner ihr Urtheil abgegeben, und in Harmonie mit ihnen lautete das Urtheil nicht deutscher Autoritäten in französischen und englischen Revuen. Hier erwähne ich auch, dass Hymans, wohl der hervorragendste Rubenskenner der Gegenwart, brieflich seine Aeusserung über das Bild dahin abgab, dass ihm, als er das Bild in Wien gesehen, nicht der leiseste Zweifel an dessen Echtheit aufgestiegen sei und dass er in der Motivirung dieses Urtheils mit den Ausführungen Bode's in den preussischen Jahrbüchern in völliger Uebereinstimmung sich finde. Diesen wirklichen Rubenskennern waren, wie gesagt, die Verzeichnungen, an welchen Neptun und namentlich Libye leiden, nicht entgangen, aber ebensowenig entging ihnen der geniale Wurf der Composition und die meisterhafte Zeichnung des Ganzen, worin jeder Zug die Rubens'sche Autorschaft verräth. Ja, aber die Haltung und Behandlung des Colorits, dessen kühlerer Ton »fahl und kalt«, dessen sorgfältigerer Auftrag »zahm« und ohne »Witz« genannt wurde! In dem oben citirten Briefe macht Hymans in Bezug auf Rubens und dessen Schöpfungen die Bemerkung: Je ne connais pas de maître plus mal étudié jusqu'ici, au point de vue de ses diverses manières et l'examen critique de ses travaux n'a pas été fait. Dies Urtheil illustriren ausgezeichnet die Richter vom »Handwerk« und ihre journalistischen Freunde; sie haben eine allgemeine ungefähr der letzten Entwicklungsperiode des Meisters abgezogene Vorstellung von Rubens gegen das Neptunbild in's Treffen geführt und aus dem oberflächlichen Vergleiche

---

[1]) Von Smith beschrieben als Neptun und Amphitrite; damals in englischem Privatbesitz; zuletzt von Bode in Paris gesehen.

damit die »Beweise« der Unechtheit des Bildes gezimmert. — Meyer und Bode haben in von einander unabhängiger Untersuchung die Stelle fixirt, an welcher das Werk der künstlerischen Entwickelung des Meisters sich einfügt; sie haben auch durch Zusammenstellung des Verwandten den Beweis hergestellt, dass die coloristischen Qualitäten des Neptunbildes einer ganzen Gruppe von Bildern, deren Echtheit nicht einmal von den fanatischen Feinden des neu erworbenen Bildes bestritten wird, zukommen. Meyer und Bode stimmen darin überein, das Bild ca. 1609 zu setzen. Gegen diese Zeitbestimmung führte man das Madonnenbild in die Schranken, welches Rubens während seines zweiten römischen Aufenthaltes für Sta. Maria in Vallicella malte, dann mit nach Antwerpen nahm, wo es in der Michaelskirche seinen Platz fand. Heute ist es im Besitze des Museums von Grenoble. Es war sehr misslich, das Urtheil über das Bild, das man als eigentliche pièce de resistance in dem Beweismateriale gegen die Echtheit des Neptunbildes vorführte, auf eine — Photographie des Bildes zu basiren. Ich habe das Bild im Frühling 1879 gesehen und nach den Notizen, die ich mir darüber machte und dem Eindruck, den ich davon behalten, ist die Farbe allerdings klar, kräftig, harmonisch, aber die Behandlung derselben steht sicher dem Neptunbilde näher als dem Ildefonso-Altar. Es gehört nach seinen stilistischen und coloristischen Qualitäten zu jener Gruppe von Bildern, die nach der Beweisführung Bode's in nächster Nähe des Neptunbildes stehen. Was also förderte der ganze Kampf, der so turbulent begonnen wurde, zu Tage? Hat man einen einzigen wirklichen Beweis gegen die Echtheit des Bildes producirt? — Und der normale Vorgang wäre doch gewesen stichhaltige Beweise, nicht »Gefühlsgründe« gegen die Echtheit vorzubringen, statt solche zu fordern, da bis zum Jahre des Heils 1881 die Rubens'sche Autorschaft von Niemandem bezweifelt worden war und auch noch nach dem Jahre 1881 von allen jenen unangefochten bleibt, deren Kennerschaft denn doch eine solidere ist, als sie die besitzen, welche nur in der von ihnen selbst angewandten Technik und ihren für den Hausgebrauch ausreichenden Anschauungen über Stil, Zeichnung etc. zu Hause sind. In der stark entwickelten Subjectivität des Künstlers liegt die Wurzel seines Künstlerthums und das Geheimniss seiner Wirkung; die Kennerschaft aber ist das Resultat eines in rastloser Uebung wohlerzogenen Auges und eines allerdings sensiblen Nervensystems, dem aber ein klarer historisch gründlich gebildeter Geist die Waage hält; so allein wird objectives Schauen und Erkennen und damit ein objectives Urtheil möglich. Das hat sich auch wieder in dem »Rubensstreit« erwiesen. Das letzte Resultat desselben kann dahin präcisirt werden: erstlich das Neptunbild ist nicht bloss zweifellos echt, sondern es ist auch ein für ein interessantes Entwicklungsstadium des Meisters besonders charakteristisches Bild; und zweitens, man nahm die Gelegenheit wahr, der Verwaltung der Berliner Galerie — ein — wenn Stimmen gewogen werden — an Einstimmigkeit grenzendes Anerkennungsvotum ihrer energischen für die Hebung des künstlerischen und wissenschaftlichen Geistes in Deutschland so heilvollen Verwaltung zu geben. Die Hoffnungen und Prätensionen derer, welche sich schon als siegreiche Heroen im Berliner Museum einziehen sahen, sind damit

zu Nichte geworden; wird man sich endlich bescheiden? — Wenn die Mehrzahl der Künstler, — Ausnahmen kennen wir und anerkennen sie mit Freuden — sich einen Deut um wissenschaftlich-historische Bildung kümmerten, so wüssten sie, wie die Harmonie zwischen Wissenschaft und Kunst und deren Vertretern die Basis jener staunenswerthen Höhe künstlerischen Lebens war, welche die Renaissance erreichte. *Hubert Janitschek.*

Mailand. Das Museum Poldi-Pezzoli.

Mailand ist durch ein neues Museum bereichert worden. Es führt nach dem Gründer den Namen Fondazione artistica Poldi-Pezzoli. Es liegt in einer Seitenstrasse der via Allessandra Manzoni und ist mit einem guten und leicht benützbaren Kataloge versehen. Dieses Museum verdankt seine Entstehung der Stiftung eines reichen Mailändischen Kunstfreundes, des Cavaliere Gian Giacomo Poldi-Pezzoli d'Albertone, der am 6. April 1879 gestorben ist. Mailand ist reich an Stiftungen für Zwecke der Wohlthätigkeit, wie kaum eine zweite Stadt. Aber es ist zum ersten Male geschehen, dass ein reicher Mailänder seinen Palazzo mit den darin enthaltenen Kunstwerken der Stadt Mailand gewidmet hat, unter der Bedingung, dass sein Wohnhaus und seine Sammlungen als öffentliches Museum erhalten werde. Zugleich sind Summen bestimmt worden, das Museum zu erhalten, die Dienerschaft zu besolden und diese Stiftung zu erweitern. Bei dem Tode Poldi's war die Inneneinrichtung nicht vollständig vollendet. Die schliessliche Fortführung der Innendecoration wurde seinem Freunde Giuseppe Bertini übergeben, welcher die Decoration mit Geschicklichkeit und Geschmack vollendet hat. Das Museum wird für alle Zeiten hin ein grosses Interesse beanspruchen. Es zeigt, wie ein vornehmer Mailänder gewohnt und die Kunstschätze seines Besitzes nach individuellen Bedürfnissen aufgestellt und geordnet hat. Es geht daher dieser Eigenthümlichkeit zu Folge ein besonders wohlthuender Zug der Vornehmheit wie der Behaglichkeit, den man bei allen grösseren Museen der Natur der Sache nach vermisst, durch das Museo Poldi-Pezzoli, der jeden Besucher ausserordentlich angenehm berührt. Das Museum enthält Waffen, Bronzen, Marmore, Möbeln, Werke der Goldschmiedekunst, Porzellane, Terracotten, Glas, Teppiche und kostbare Gewebe, Oelgemälde, Werke aller Zeiten und aller Völker. Herr Poldi war ein echter Amateur, der es geliebt hat, sich mit dem Besten aus allen Zweigen der Kunst, das er erwerben konnte, zu umgeben. Die Zahl der Gemälde, welche sich in diesem Museum befinden, ist 195. Es sind vorzugsweise Gemälde der italienischen Schulen. Die bedeutenden Gemälde der altmailänder Schule sind in dem Werke Ivan Lermolieff's »die Werke italienischer Meister« ausführlich gewürdigt worden. Für die Schule Lionardo's hat dieses Museum eine besondere Wichtigkeit. Es würde uns zu weit führen, alle die hervorragendsten Nummern anzuführen, nur machen wir darauf aufmerksam, dass sich ausser einigen mit Namen bezeichneten Breughel und einem Van der Meer unter den Bildern als Werk eines unbekannten Autors ein ganz reizender, vorzüglich erhaltener Elzheimer befindet. Er ist auf Kupfer gemalt 0,22 hoch und 0,17 breit. Es ist eine

reiche Baumlandschaft, mit Diana auf der Jagd als Staffage, Nr. 57. Ein Bild des schlafenden Simson mit der Delila des Vittore Carpaccio ist wegen der naiven Weise, wie der Vorwurf behandelt ist, charakteristisch. Ein ganz entzückendes Bild (Nr. 21) ist das Porträt einer Dame, auf Holz gemalt in Tempera 0,46 hoch, 0,34 breit, welches dem Pier degli Franceschi zugeschrieben wird. Unter den Bronzen ist eine vorzügliche Statue (Nr. 42), ein Werk aus der Venetianer Schule aus dem 16. Jahrhundert, vielleicht des D. Campagnola. Unter den Arbeiten der Goldschmiedekunst sind einige Limoger Emails (Nr. 45), eine italienische pace (Nr. 16) aus dem 16. Jahrhundert und eine grössere Anzahl von reizenden antiken Goldschmuckgegenständen. Da jetzt in Deutschland sich die Aufmerksamkeit einiger Kunstfreunde orientalischen Teppichen zuwendet, so kann ich nicht unterlassen auf einen alten persischen Seidensammtteppich mit Gold und Silber aus der Blüthezeit der persischen Teppichweberei aufmerksam zu machen, der von seltener Schönheit und Grösse und von einer geradezu wunderbaren Erhaltung zeugt. Er ist 5,05 hoch und 2,40 breit, reich mit ornamentalen und figürlichen Darstellungen geziert, erinnert er an einen ähnlichen altpersischen Teppich, welcher im Besitze des kaiserlichen Hauses in Wien ist. Auf dem ganzen inneren Rande des Teppichs läuft eine Inschrift in Cursivschrift herum, die für Kenner der orientalischen Weberei Interesse haben dürfte.

Mailand, Ende September 1881. *R. v. E.*

Pest. Nationalgalerie.

Die Neu-Aufstellung und Ordnung der Pester Nationalgalerie (Esterhazy-Galerie) in dem prächtigen Akademie-Gebäude ist nun vollendet. Der Umsicht und Energie ihres Directors Dr. Karl Pulszky, der sich auch in der deutschen Kunstlitteratur durch eine Schrift über Raphaels Verhältniss zur Antike vortheilhaft bekannt gemacht hat, ist es zu danken, dass das Princip der historischen Entwickelung zwanglos, doch möglichst streng festgehalten, und dass das Unbedeutende wie nicht oft in öffentlicher Galerie mit Strenge ausgeschieden wurde. Die Nomenclatur geht mit Vorsicht zu Werke; jede Renommisterei ist vermieden, man hält sich nur an das Sichergestellte oder mindestens Wahrscheinliche. Die fortschreitende Forschung wird hoffentlich zu manchem anonymen Werk den Autor noch finden, sie wird vielleicht bei einem oder dem anderen Werke noch eine Umtaufe zu vollziehen haben; niemals aber wird man es der jetzigen Leitung absprechen können, dass sie in der Katalogisirung mit wissenschaftlichem Ernste und mit einem aus reicher Autopsie gewonnenen feinen Kennerblicke vorgegangen sei. Ich gebe in Kürze einige Winke über die Anordnung und verweile nur ausführlicher bei den Italienern, deren Hauptbestand aus der Pirker'schen Sammlung von der Kunstforschung noch wenig berücksichtigt wurde. Der erste Saal birgt die Italiener vom 13. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Die Trecentisten sind spärlich vertreten, meist anonyme Sienesen; ob Nr. 4, Predigt des Johannes, wirklich ein Werk des Duccio di Buoninsegna, oder Nr. 5, eine Maria mit dem Kinde, eine Arbeit des Lippo Memmi sei, mögen gründlichere Kenner der altsiene-

sischen Schule entscheiden. Das Quattrocento ist durch eine Reihe interessanter Arbeiten vertreten, so findet sich von Niccolo da Foligno ein St. Bernardin aus dem Jahre 1497, dann eine Madonna des interessanten und noch räthselhaften Michael Pannonius, von welchem sich nach Cittadella in Pieve di Saguscello bei Ferrara noch Fresken vorfinden sollen. Zwei Bilder des Francesco Francia (49 und 50), einige Bilder der Schule von Perugia (so Nr. 48 wahrscheinlich ein Werk des Pinturicchio), führen zu Raphael hin, der durch zwei interessante Werke vertreten ist. Die Madonna mit dem Jesuskind und dem Johannesknaben bekundet in der Composition die letzte Höhe seiner florentinischen Entwickelung. Die mit antiken Ruinen geschmückte Landschaft weist zwar noch nicht auf römische Zeit, zeigt aber doch auch hier schon den Künstler, namentlich in der Darstellung der Vegetation, den peruginesken Traditionen entwachsen. Das Portrait eines Mannes mit rothem Käppchen, braunem Oberkleid, rothem Unterkleid, gehört gleichfalls der florentinischen Periode an und steht dem Angelo Doni-Portrait, dessen umgestellte Haltung es zeigt, sicherlich zeitlich ganz nahe. Auch einige sehr interessante Arbeiten venezianischer Meister finden sich in diesem Saal. So ist Carlo Crivelli durch eine charakteristische bezeichnete Madonna vertreten, Gentile Bellini durch das Portrait der Catarina Cornaro, dem einzig authentischen Portrait nach Lermolieffs Ausspruch, das sich von diesem Meister zwischen Rhein und Donau befindet. Von Marco Basaiti findet sich ein Frauenporträt (Nr. 56) von Cima da Conegliano ein Jugendbild Maria mit dem Kinde (Nr. 61), desgleichen ein bezeichnetes Bild von Vincenzo Catena, ein gleichfalls bezeichnetes von Girolamo de' Marchesi da Cotignola (aus der Frühzeit des Künstlers), dann aber ein echtes Werk Giorgione's (Nr. 59), in welchem Lermolieff ein Fragment des vom Anonymus des Morelli im Haus des Taddeo Contarini 1525 gesehenen Bildes des Giorgione »el nascimento di Paris con li cui pastori ritti in piede« wiedererkennen möchte. Eben diese beiden Hirten sieht man auf dem Bilde; sie sind gekleidet in die Tracht der Zeit und scheinen lebhaft von einem Hergang hingenommen, der sich in ihrer Nähe abspielt. Sie stehen auf einem Hügel, in der Ferne wird das Meer sichtbar, auf welches die ersten Strahlen der Morgensonne fallen.

Lermolieff ist geneigt, noch ein Portrait im zweiten Saale für ein Werk Georgione's zu halten; es zeigt das Bildniss eines jungen Mannes in schwarzsammtenem Oberkleide, das lange gescheitelte Haar wird von einem Netz zusammengehalten. Der Katalog führt es noch nicht unter Giorgione's Namen an, obgleich es bereits früher unter diesem Namen ging. Das Fragment einer Inschrift Antonius . . . darf nicht verwirren. Ich habe dieselbe mit der Lupe untersucht und halte sie unbedingt für unecht, d. h. späteren Ursprungs. Es ist ein Werk von wunderbarer Anziehungskraft, so sehr dasselbe auch in seiner Mache gelitten hat. An geistiger Sammlung, an psychologischem Reiz ein Werk ersten Ranges, den venezianischen Ursprung und den Beginn des Cinquecento desgleichen documentirend, grenzt es das Hypothesenspiel auf einen äusserst engen Raum ein. Es wird nicht leicht sein, an Stelle Giorgone's einen anderen überzeugenderen Namen zu nennen.

Der zweite Saal enthält die Italiener des 16. Jahrhunderts. Da ist zunächst die Mailändische Schule unter dem Einflusse Lionardo's durch charakteristische Arbeiten vertreten. Ich nenne nur einen prächtigen Luini (Maria mit dem Kinde) (Nr. 74), desgleichen einen eben so schönen Boltraffio, einen Gian Petrino (Maria mit dem Kinde und den HH. Hieronymus und Michael, Nr. 78), einen Cesare da Sesto (Der Evangelist Johannes). Eine Kreuztragung Christi, (149), die von Mündler und von Lermolieff als ein Werk des Ambrogio Borgognone angesehen wurde, ist jetzt unter die älteren Niederländer verwiesen worden und ich gestehe, dass ich hierin mit der Direction eines Sinnes bin. Die Schule von Parma ist durch die zwei bekannten vorzüglichen Bilder des Meisters der Schule Correggio selbst vertreten, aber auch durch Werke der Schule wie des Francesco Mazzuoli. Ueber Florentiner und spätere Venezianer gehe ich hinweg, erwähnen möchte ich nur, dass die kleine Anbetung der Hirten (Nr. 90) von Angelo Bronzino mir das Werk eines Niederländers des 17. Jahrhunderts zu sein scheint, der die Composition Bronzino's nach einem vorhandenen Stiche benutzte und nur in der Landschaft davon abwich. Die glatte, feine, miniaturartige Durchführung spricht für diese Annahme. Ebenso wird ein treffliches Männerportrait (Nr. 99) seine Location unter den Italienern kaum behalten können; es dürfte auf einen späteren Rembrandtisten zurückzuführen sein. Von Paolo Veronese ist mindestens ein echtes Werk da (Nr. 119). Der Katalog druckt hier irrthümlich 1530 statt 1528 als Geburtsdatum. Tintoretto (geb. 1518 nicht 1512) ist durch einige gute Portraits, und eine bibl. Darstellung, die nach dem Kataloge signirt sein soll, vertreten.

Die grössere Anzahl der angeführten italienischen Bilder entstammen, wie ich schon bemerkte, der Sammlung Pirker.

Von den Italienern gelangt man zu den Niederländern und Deutschen des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie stammen fast sämmtlich aus dem Bestand der Esterhazy-Galerie; es ist bekannt, dass sich einige Perlen darunter finden; ich erinnere nur an das schöne Männerportrait von Dürer (Nr. 162), an mehrere gute Arbeiten Lucas Cranach's, an das bezeichnete Altarwerk von Hans Schulein (185 a. b. c.) u. s. w.

Von diesen Räumen durch ein Cabinet mit 11 Nummern, die im 15. und 16. Jahrhundert in Ungarn selbst entstanden, und ein Zimmer, worin sich die Bildnisse der Stifter der Galerie befinden, getrennt, sind die Säle, welche die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts bergen, wozu sich dann noch die Franzosen gesellen. Die Galerie, die gerade mit Werken der niederländischen Schulen besonders glänzend bedacht, hat hier Nichts von ganz untergeordnetem Werth zur Aufstellung gebracht, und die Aufstellung selbst ist von ganz besonders instructiver Art. Der erste Saal bringt ausschliesslich Werke von Rembrandt und dessen Anhang (darunter das berühmte Genrebild mit lebensgrossen Figuren gezeichnet, von 1642), wie van Lint, Kneller, van Eekhout, Bol, Flinck. Der anschliessende Saal beherbergt Rembrandt's Vorgänger und zwar ausschliesslich Portraits wie von Ravesteyn, Moreelse, Frans Hals und dazu solche, die mit Hals in Zusammenhang stehen, so Gabriel Metsu,

Palamedes, Phil. Wouwerman. Der dritte Saal ist den Landschaftern gewidmet. Unter Anderen befinden sich hier vier bezeichnete Landschaften von Salomon van Ruysdal (1631, 1649, 1662, 1664), von Jakob van Ruysdal sind zwei Landschaften vorhanden, wovon die eine allerdings stark verdorben (259), die andere aber das poetische Motiv in besonders feiner Durchführung zeigt. Im nächsten Saal findet sich einerseits noch die Fortsetzung der Gruppe des früheren Saals, also Landschaften von Simon de Vlieger, Jan Wynants, Saftleven u. s. w., dann aber die Meister des Genrebildes; hier hebe ich besonders die Bilder des Isak van Ostade hervor, welche den Meister in seinen beiden Manieren durch charakteristische Werke vertreten zeigen. Es folgen nun Architektur und Thierstücke. Der achte Saal enthält Werke aus der spätern Zeit des 17. und ersten Zeit des 18. Jahrhunderts. Hier ist auch der Deutsche B. Dennern mit zwei Bildnissen vertreten und der diesem geistesverwandte Christian Seibold, die hier wohl als »Werffisten« figuriren mögen. Auf die Holländer folgen die Meister der Antwerpner-Brüsseler Schule. Ich lenke da die Aufmerksamkeit auf ein als Jasper van Hoeck 1612 bezeichnetes Bild (Nr. 417), da ein anderes Werk von einem Meister dieses Namens meines Wissens nicht bekannt ist. An Jan van Hoeck kann hier selbstverständlich nicht gedacht werden. In die Nachbarschaft Jan van Bloemen's ist Claude Lorrain gebracht, wodurch der Uebergang zu den Franzosen gegeben ist. Es folgt nun ein Saal mit Arbeiten der französischen Schule im 17. und 18. Jahrhundert, woran sich dann Arbeiten deutscher und englischer Meister des 17. und 18. Jahrhunderts schliessen.

Im zweiten Stockwerk finden sich im ersten Saal sämmtliche Bilder italienischer Schulen nach der grossen Blüthezeit vereinigt: die Eklektiker, Manieristen u. s. w., nur die napolitanischen Naturalisten sind mit den Spaniern in einem besonderen Saal vereinigt worden. Es braucht nicht besonders darauf aufmerksam gemacht zu werden, dass die Pesther Nationalgalerie gerade was Spanier betrifft, eine ausgezeichnete kleine Sammlung besitzt, in der Meister vertreten, die wohl kaum in einer anderen ausserspanischen Galerie anzutreffen sind. Es ist immerhin möglich, dass vom rein geniessenden Standpunkt aus die Anordnung der Galerie einige Anfechtung erleiden dürfte; sicherlich aber wird nicht bloss der Forscher, sondern auch der Laie durch den ächt wissenschaftlichen Geist, der die Aufstellung leitete, neben dem rein ästhetischen Genuss auf die zwangloseste Weise ein gutes Stück historischer Belehrung mit nehmen. *H. J.*

Wien. Oesterr. Museum. Ausstellung von Krügen.

Schon wiederholt haben im österreichischen Museum Specialausstellungen stattgefunden, z. B. von Möbeln, von Spitzen, von Bucheinbänden. Der Sommer des Jahres 1881 sah daselbst »Krüge und krugartige Gefässe« versammelt mit Ausschluss der antiken Gefässe und derjenigen, welche aus der Goldschmiedewerkstätte hervorgehen. Hienach verblieben die Arbeiten aus Thon, welche den Hauptstock bildeten, aus Glas, Zinn, Kupfer, Holz. Kleine Uebergriffe hinsichtlich des Stoffes waren nicht zu vermeiden, wie überall da, wo man auf

den guten Willen der Sammler zumeist angewiesen ist; anderseits sagt schon der Beisatz »krugartige Gefässe«, dass es auch mit der Form nicht allzustreng genommen werden sollte. Nicht ausgeschlossen waren Erzeugnisse der Fabrication der Gegenwart; während aber in der Regel die alten Arbeiten nur einen bescheidenen Anhang der modernen Industrie bilden, war hier das Verhältniss umgekehrt. Nicht nur der Bedeutung, sondern auch der Zahl nach überwogen die ersteren.

Um die keramische Sammlung des Museums nicht zu zersplittern, waren derselben nur Repräsentanten von Gruppen entnommen worden, welche sonst in der Ausstellung gänzlich gefehlt haben würden. Von anderen öffentlichen Instituten hatten das Orientalische Museum in Wien (50 Thon- und Metallgefässe aus Indien, Persien, Aegypten, Tunis, China, Japan etc.), das Museum Francisco-Carolinum in Linz (deutsche Krüge), das Bruckenthal'sche Museum in Hermannstadt (siebenbürgische), das Bayerische Gewerbe-Museum in Nürnberg (vornehmlich kreussener und voigtländische Krüge) beigesteuert. Unter den Privatsammlern, welche ihre Schätze dem Oesterr. Museum anvertraut hatten, steht weit voran Ritter von Launa in Prag, dessen nach Hunderten zählende Beiträge gewisse Specialitäten in seltener Vollständigkeit zur Anschauung brachten und auch auf anderen Gebieten das Schönste und Seltenste boten. Ferner war durch die Liberalität zahlreicher Adelsfamilien Oesterreichs, wie der Fürsten Schwarzenberg und Kinsky, der Frau Fürstin Paar, des Altgrafen Hugo Salm, der Grafen Hoyos, Lichnowsky, Mannsfeld, Nako, Wilczek, Edmund Zichy, der Freiherren Liebig, N. Rothschild, Urban, Walterskirchen, der Herren von Guttmannsthal in Görz, Eugen Müller v. Aichholz, Prof. v. Angeli Frau in Wien, Prof. Teutsch in Hermannstadt, Dr. G. Hirth in München, F. Spitzer in Paris, Mad. Gubinal ebenda und Anderer, fast sämmtliche Gattungen von Krügen, welche künstlerische Bedeutung haben, durch ausgezeichnete Exemplare vertreten, und es also möglich geworden, von den Arbeiten der Pfahlbauern (aus der Sammlung des bekannten Prähistorikers Dr. M. Much in Wien) bis auf die Gegenwart eine ziemlich vollständige Uebersicht zu geben.

Ausser den ebengenannten waren die folgenden Gruppen angenommen worden: der Orient, Rheinische Krüge — und zwar die graugelber und gelbbrauner Masse, siegburger, graue mit blauer Malerei, welchen Gruppen die verwandten Erzeugnisse anderer Gegenden angereiht waren — Kreussener und sächsische, Hirschvogelmanier, italienische Majolica, deutsche, französische, englische Faience, Bauernmajolica, Hausindustrie der slavischen Völker, der Spanier, Portugiesen etc., Porzellan, Glas, Zinn, Kupfer etc., Holz- und Flechtwerk.

Aus diesen verschiedenen Gruppen mögen einige besondere Merkwürdigkeiten herausgehoben werden. Unter den prähistorischen Gefässen erregten diejenigen mit vertieften und durch eine weisse Masse wieder ausgefüllten Ornamente die meiste Aufmerksamkeit. Die grauschwarze mattglänzende Grundfarbe pflegt man an diesen, wie an den ähnlichen, noch heutzutage in Südungarn, Galizien, auf den Haiden Jütlands, in Ostindien etc. in primitivster

Weise hergestellten Näpfen, Töpfen und Krügen als »Graphitüberzug« zu bezeichnen. Nach den von Dr. F. Jagor in verschiedenen Weltgegenden angestellten Beobachtungen entsteht jedoch diese Färbung durch das Ueberziehen mit einer ganz dünnen Lage sehr fetten Thons und Nachbrennen in schwalchender Flamme, wozu in Indien Kuhmist, sonst Holzspähne u. dgl. verwendet werden; die mattglänzenden Ornamente werden durch Poliren der Oberfläche mit glatten Pflanzenkernen oder Feuerstein vor dem Räuchern hervorgebracht. Wo ein derart behandeltes Gefäss nicht von dem fetten Thon bedeckt ist, behält es seine gelbe oder rothe Färbung. Dadurch ist Dr. Jagor auf die (dem Vernehmen nach durch Experimente bereits unterstützte) Vermuthung gebracht, dass der bisher räthselhafte schwarze »Firniss« der antiken Vasen auf einen ähnlichen Process zurückzuführen sei. Hierbei darf an die von O. Benndorf in der »Archäologischen Zeitung« (XXXIX). mitgetheilte Bemerkung, dass die inneren Linien der Vasenbilder häufig nicht bloss eingeritzt, sondern auch nachgemalt sind, erinnert werden; eben so gut könnten auch feinere schwarze Linien, deren Vorhandensein am meisten gegen die Theorie Jagor's zu sprechen scheint, nachträglich aufgemalt sein. Auf jeden Fall wird es sich verlohnen, der Sache weiter nachzugehen.

Unter den orientalischen Gefässen ragten hervor zwei der Fürstin Paar und dem Baron Rothschild gehörige Kannen aus blau bemaltem chinesischem Porzellan in Montirung von vergoldetem Silber; das erstere ist das in jeder Beziehung weitaus schönere Exemplar, es hat eine Höhe von 0,26 m, dazu gehört eine 0,37 m breite Schüssel, und die Fassung verräth die Hand eines ausgezeichneten Goldschmieds des XVII. Jahrhunderts. Beiden sind stark erhabene gewellte Wolkenstreifen gemeinsam. Vom Grafen Nako sah man ein Seladongefäss von besonderer Schönheit in Farbe und Ornamentation in flachstem Relief; es ist beinahe kugelförmig und ist durch Hals, Deckel und Henkel aus Bronze persischer Arbeit in einen Krug umgewandelt, in den Knopf ein Talisman eingelassen. Ein sogen. rhodisches Gefäss zeichnete sich durch die ungewöhnliche, leuchtend smaragdgrüne Glasur aus.

In der Reihe der grauen und braunen Steinzeugkrüge fehlte kaum eine von den Typen, welche die Speciallitteratur aufzählt, während sich noch manches originelle in Form oder Ornamentation vorfand. Eine so reiche und schöne Sammlung siegburger Fabricate dürfte ausser in Köln nicht leicht zusammenzubringen sein. Sehr umfangreich und mannigfaltig war ferner die Abtheilung der Kreussener Krüge, besonders interessant darunter zwei mit dem Eggenberg'schen Wappen und sorgfältigster Bemalung der eingeschnittenen Rauten (Fürst Schwarzenberg). Von höchst reizendem Effect sind grünlichgraue Krüge, in der Art der Trauerkrüge mit Emailfarben decorirt, aber weiss und türkisblau, auch blassroth (Hr. v. Lanna). Eine graugelbe Kanne mit bräunlichen Ornamenten wurde oft für antik angesehen, ist aber Hausarbeit aus Reew in der Waizener Gegend.

Unter den nicht sehr zahlreichen Hirschvogel-Arbeiten fielen ein Krug des Malers Angeli und eine Pilgerflasche (Lanna) durch die harmonische Farbengebung auf; daneben gab es Curiositäten; eine Sanduhr, ein Todtenkopf.

Ein wahres Prachtstück italienischer Majolica war von Baron Rothschild ausgestellt: eine jener Wöchnerinnen-Schalen, wie sie in ordinärem und feinem Stoffe, einfach und verziert vorkommen. Diese nun ist sichtlich für eine vornehme Dame bestimmt gewesen und das Werk eines ausgezeichneten Meisters. Jeder der drei Bestandtheile, tiefe und flachere Schale und Deckel, ist mit dem graziösesten, heitersten Groteskennetz übersponnen, welches auf den Bodenflächen, an zwei Theilen sogar beiderseits, Raum lässt für köstliche Figurenbilder: drei Kinderstubenscenen voll des höchsten Reizes, die nur der Glorien bedürften, um unbeanstandet als Darstellungen aus dem Kreise der heiligen Familie zu passiren, und zwei blüthenstreuende oder blühende Zweige tragende Putten, welche sich von goldgelbem Grunde abheben wie die leibhaften Frühlingsboten. Leider findet sich keinerlei Monogramm auf diesen Gemälden eines Künstlers, welcher bei Andrea del Sarto in die Schule gegangen zu sein scheint.

Nicht weniger interessant, wenn auch nicht auf gleicher Stufe künstlerischer Vollendung ist ein Glaskrug des Herrn v. Lanna, bauchig, aus Milch- oder Beinglas, mit grünem, goldgesprenkeltem Henkel. Um den Hals zieht sich eine Art Fries, Seeungeheuer durch Ketten verbunden, und ein Schuppenornament, welches an die Decoration des venezianischen und Kupferemail erinnert; um den Bauch aber ein Zug von Gottheiten des Meeres und des Waldes, mit antiken, zum Theil wohl missverstandenen, Motiven. Die Umrisse sind schwarz aufgetragen, zum Theil mit Schattenangabe in kurzen Strichen, und mit Emailfarben kräftig colorirt. Die Manier der Zeichnung bringt auf die Vermuthung, dass ein italienischer Holzschnitt aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts als Vorlage gedient habe. So wenig venezianisch die Form des Gefässes ist, wird doch die Herkunft dieses seltenen Stückes kaum anderswo als in Venedig zu suchen sein — man müsste denn eine raffinirte Fälschung vor sich haben.

Ein merkwürdiges Glas aus dem Besitze des Fürsten Kinsky ist leider arg verletzt. Zwei ineinandergeschobene, in Zinn gefasste Gläser bergen zwischen ihren Wänden und Böden Leinwand, welche auf beiden Seiten mit Wappen und der reichsten Renaissance-Architektur in Farben und Gold bemalt ist. — Zu den bei uns selteneren Erscheinungen gehörten auch die dem Grafen Wilczek gehörenden spanischen Glasgefässe.

Endlich sind noch interessante Metallarbeiten zu erwähnen. Vor allen 16 kirchliche Giessgefässe aus Kupfer, theils in Kannenform mit einem oder zwei Auszügen in Drachen- oder Löwengestalt oder als einfaches Rohr, theils in Thiergestalt. Die ältesten noch aus romanischer Zeit stellen das eine Mensch und Drachen in der phantastischen Combination der irischen Miniaturen, das andere den von Phyllis gerittenen Aristoteles vor. Die ganze Sammlung gehört Herrn F. Spitzer in Paris, ebenso ein 0,37 m hoher, 1529 datirter Zinnhumpen, welcher über und über mit vortrefflichen Gravirungen im Stil der deutschen Kleinmeister bedeckt ist. Allegorien, Kostümfiguren und Bauernscenen zum Theil sehr derber Art. Aus der Sammlung Achille Gubinals war unter anderen eine mit Silberdraht umsponnene Glasflasche mit Schüssel, ein Wunder der Filigranarbeit, ausgestellt. *B. B.*

Wien. Restaurationsarbeiten am Stefansdome.

In Wien hat sich ein Dombauverein gegründet, um die Mittel aufzubringen, die Restauration des Domes im Innern und Aeusseren durchzuführen. Da bei der Durchführung der Restauration im Innern der Kirche eine Reihe künstlerischer und technischer Thatsachen zum Vorscheine kamen, welche für die Geschichte des Baues von grosser Bedeutung sind, so machen wir unsere Leser, welche sich für die Geschichte der Gothik interessiren, darauf aufmerksam. Um nun die Geschichte der Chronik des Baues festzuhalten, wurde vom Dombauvereine ein »Wiener-Dombauvereinsblatt« gegründet, welches als Beilage der k. k. Wiener-Zeitung erscheint. Die Redaction dieses Blattes hat der gelehrte Cisterzienser vom h. Kreuz, Prof. Dr. Wilh. Neumann übernommen. In den bisher erschienenen Nr. 1—3 verbreitet sich der Dombaumeister Friedrich Schmidt über die zwei älteren Bauepochen der Domkirche zu St. Stefan. Die Abhandlung ist mit einer sehr instructiven erläuternden Tafel versehen. Diese Abhandlung bringt neue Daten über die Baugeschichte von St. Stefan, und darf von Niemanden übersehen werden, der sich für die Baugeschichte des Domes interessirt. Gegenwärtig wird das Riesenthor und das über dem Riesenthore befindliche gothische Fenster restaurirt. Sowohl im Riesenthore, als im Innern der Kirche sind sehr interessante Bemalungen ornamentaler und figuraler Art hervorgetreten. Da auf das Dombauvereinsblatt keine selbständige Pränumeration eröffnet wird, so müssen sich jene, welche sich für den Stefansdom interessiren, direct an die Kanzlei des Dombauvereins wenden (Wien, fürsterzb. Palais). — Das österr. Museum veröffentlicht zum Besten des Dombauvereins eine »Facsimile-Ausgabe des Heiligthumbuches von St. Stephan.« Das Heiligthumbüchlein ist in erster Auflage in Wien 1502 von Johannes Winterburger, Bürger in Wien, gedruckt. Es enthält Abbildungen von 276 Gefässen des alten Schatzes. Im Jahre 1514 erschien eine zweite Auflage dieses Büchleins in Wien. Die Ausgabe des Heiligthumbuches, welche das österr. Museum herausgiebt, wird nicht bloss ein Facsimile der Ausgabe von 1502, sondern auch die Erweiterungen vom Jahre 1514 erhalten. Die Publication wird im Spätherbste dieses Jahres erscheinen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen sein. *R. v. E.*

Wien. Das Altarbild von Johannes Scorel in Ober-Vellach in Kärnthen.

In dem Atelier des Herrn Karl Schellein, dem Vorstande der k. k. Restaurirschule des Belvedère in Wien, wurde im Winter d. J. ein Gemälde Johannes Scorel's restaurirt, welches sich seit mehr als 300 Jahren in der Kirche von Ober-Vellach befindet. Das Gemälde ist mit dem Namen des Künstlers bezeichnet und mit der Jahreszahl 1520 versehen. Es ist wahrscheinlich im Auftrage von zwei adeligen Familien gemalt worden, deren Wappenbilder auf der Rückseite des Hauptbildes sich vorfinden. Eines von diesen Wappenbildern ist als der kärnthnischen Adelsfamilie Lang v. Wellenburg angehörig, festgestellt worden.

Das Altarbild ist ein dreitheiliger Flügelaltar, dessen Hauptbild eine Breite von 141 Centim., eine Höhe von 139 Centim. hat; jeder von den Flügeln

hat eine Breite von 62 Centim. bei gleicher Höhe mit dem Hauptbilde. Die Rückseiten des Hauptbildes sowie der Flügel sind bemalt. Das Hauptbild, wie die Flügel sind auf Holz in Tempera gemalt und mit Harzfarben vollendet, eine Technik, welche im 15. und 16. Jahrhundert in weit höherem Maasse von deutschen Künstlern geübt wurde, als es gewöhnlich angenommen wird.

Würde sich das Gemälde nicht als Altarbild in Ober-Vellach befinden und würden nicht die Flügelbilder sowohl auf der Vorder- als Rückseite religiösen Inhaltes sein, so würde man das Hauptbild mehr als ein Familienbild denn ein Marienbild bezeichnen müssen. Das Mittelbild versetzt uns auf den offenen Platz eines Gebirgsortes. Dort haben sich drei Familiengruppen versammelt, Väter, Mütter und Kinder. Einige von den Kindern sind mit Emblemen versehen. Die Hauptgruppe bildet Maria mit dem Jesuskinde und Joseph, eine Gruppe voll Anmuth und Hoheit. Die Familien gehören dem Adel an; sie sind im Festkleide und reich geschmückt. Hinter diesen Gruppen sind die Wohnhäuser des Ortes, theilweise mit ornamentalem Schmuck versehen. Im Hintergrunde erhebt sich auf waldiger Höhe das Schloss.

Das figurenreiche Gemälde ist mit solcher Liebe und künstlerischer Vollendung gemalt, dass dieses unzweifelhafte Werk von Scorel den Hauptwerken des Meisters angereiht werden muss. Es ist keine Spur italienischen Einflusses in dem Werke vorhanden, durchweg realistisch, von virtuoser Technik und bis in die kleinsten Theile vollendet. Auf diesem Bilde ist auch der Name des Künstlers zu lesen, Joannes Scorel holandier. Auf der Rückseite des Hauptbildes sind die früher erwähnten Wappenbilder und die Jahreszahl Anno Dnni. 1520 angeführt. Es ist zweifelhaft, dass die Wappenbilder und die Jahreszahl gleichzeitig ausgeführt sind.

Die Flügelbilder stellen auf der Vorderseite den h. Christoph mit dem Jesuskinde, und Christus mit der Veronika, auf der Rückseite die Geisselung Christi und die h. Appollonia dar. Der Charakter der Landschaft stimmt mit dem Hauptbilde vollständig zusammen. Nur verrathen sie die Hand eines Gehülfen; sind realistisch derber; die Heiligen ohne Nimbus.

Dass die Bilder sich so lange Zeit in Ober-Vellach erhalten haben, erklärt sich aus der Kunstliebe der Bevölkerung, die bis in die jüngste Zeit allen Versuchen aus dem Wege gegangen ist, die Bilder zu veräussern, oder an einen andern Ort zu bringen. Man muss sich erinnern, dass im 15. und 16. Jahrhundert durch das herrliche Möllthal der sog. Heidenweg führte, d. h. die grosse schon den Römern bekannte Verkehrstrasse über den Tauern nach Gastein, und die deutschen Handelsemporien Augsburg und Nürnberg. Diesen Weg mag auch J. Scorel genommen haben, um nach Venedig zu gehen.

Da sich in Holland eine Scorelgesellschaft gebildet hat, um die Werke Scorel's zu publiciren, so fiel die Entdeckung des herrlichen Scorel'schen Bildes in Ober-Vellach gerade in die rechte Zeit. Das von Schellein meisterhaft restaurirte Bild, wird soeben von Herrn Hecht in München, für die

Wiener Gesellschaft der vervielfältigenden Künste radirt, und daher sehr bald Kunstgenossen und Kunstfreunden zugänglich sein [1]).

Wien, im August 1881. *R. v. Eitelberger.*

Altofen. Im Laufe des vergangenen Sommers wurden nicht bloss die Ausgrabungen des Amphitheaters von Aquintum fortgesetzt, sondern auch auf Initiative des Prof. Josef Hampel, Custos des Pesther Museums, neue Ausgrabungen begonnen, die ein glänzendes Resultat lieferten. Der grosse Theil einer Badanlage wurde blossgelegt. Die vorhandenen Reste geben ein völlig klares Bild der complicirten Räume einer solchen Anlage. Hoffentlich fährt man im nächsten Sommer mit den Ausgrabungen fort, es dürften aller Wahrscheinlichkeit nach die Resultate so glänzender Art sein, wie sie es bisher waren.

---

[1]) Unterdessen hat das vierte Heft des zweiten Bandes des Jahrbuches der königl. preussischen Kunstsammlungen zur Illustration eines Artikels von Karl Justi über Jan van Scorel einen guten Holzschnitt des Mittelbildes der Altartafel gebracht.
Die Redaction.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Christenthum und bildende Kunst. Von **W. Frommel,** Professor in Heidelberg. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, 1880. (Sammlung von Vorträgen, herausgegeben von W. Frommel und Friedrich Pfaff.)

Der Verfasser steht auf dem dogmatisch-christlichen Standpunkte: »die Entwickelung der Kunst muss eine wesentlich andere sein, je nachdem sie unter dem belebenden Licht der geoffenbarten Wahrheit sich entfaltet oder unter dem getrübten der natürlichen Religion«. Bewahrte der Verfasser diesen Standpunkt consequent, so müsste er demgemäss in der Renaissancekunst Italiens schon den Kunstverfall sehen, denn er gibt ja selbst zu, dass den Künstlern dieser Periode »das allgemein Menschliche, das ewig Schöne, Poëtische der heiligen Vorgänge Zweck« der Darstellung wird. Damit that der Künstler der Renaissance dasselbe, was der griechische Künstler that; er stellte das Göttliche dar in einer auf die höchste Entwicklungsstufe gehobenen Menschlichkeit. Mehr vermag auch keine Kunst — denn das innere Schauen hat die gleichen Grenzen wie unser Erkenntnissvermögen. — Das Alles bedarf keiner weiteren Erörterung, ich wollte nur andeuten, dass der Verfasser von seinem Standpunkte aus in der Kunst der Renaissance Italiens nicht die letzte Höhe der christlichen Kunst erblicken konnte.

Die Entwickelung der Kunst wird vom Verfasser — wie es dem Wesen eines Vortrags für das grosse Publicum entspricht — marcant geschildert — am besten meines Erachtens die frühchristliche Kunst. Am Schluss sind im Eifer der Polemik einige Unterlassungssünden unterlaufen. Die Katholiken können ihm entgegenhalten, dass sie auf dem Gebiete der Kirchenmusik nach Luther einen Palästrina, Pergolese etc., was auch etwas zu bedeuten hat, zu verzeichnen haben; sie können dann darauf hinweisen, dass nach dem Concil von Trient kein »ewiger Stillstand« herrschte, sondern die spanische Kunst, die geradezu mit allen ihren Vorstellungen in dem neukatholischen Geiste wurzelte, ihre höchste Blüthe trieb.

Aber solche Polemik kommt immer bei ganz unhistorischen Schlussfolgerungen an. Die Kunst der Renaissance in Italien z. B. ist nicht durch

katholischen Geist geweckt worden und sie ging nicht in Folge Gegenreformation unter — sondern desshalb, weil sie ihre Gestalten und Formen ausgelebt, weil die natürliche Kraft — nach den Gesetzen jeder geistigen und physischen Erscheinung — erschöpft war. Nicht die Religion schafft Kunst — sondern ein schöpferisches Zeitalter schafft Künstler, grosse Politiker, Religionsstifter oder — entsprechend der vorgeschrittenen Erkenntniss — Heroen wissenschaftlicher Arbeit.

Diese Polemik führt den Verfasser dazu, Guido Reni, Domenichino ganz verächtlich zu behandeln und selbst P. P. Rubens kommt nicht gut weg.

Mit dem Verfasser sind wir ganz einverstanden, wenn er die evangelische Kirche ermahnt, sich mehr und mehr von der Nothwendigkeit der Hebung und Förderung der kirchlichen und christlichen Kunst zu durchdringen. Wahre Kunst — weltlich oder kirchlich — hebt immer aus der Niederung empor, führt uns aus den Schranken der Bedürftigkeit heraus, leitet vom Kampf zum Frieden; dessen sind wir Alle und immer bedürftig. *H. J.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. Von **Albert Hauck**, a. o. Professor an der Universität Erlangen. Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1880. (Sammlung von Vorträgen, herausgegeben von W. Frommel und Friedr. Pfaff. III. 2.)

Der Vortrag von Hauck über die Entstehung des Christustypus popularisirt nicht bloss Resultate fremder Untersuchung, sondern gibt in der Hauptsache die Frucht selbstständiger Forschung. Der Verfasser, Professor der Dogmen- und Kirchengeschichte in Erlangen, verfügt über eine umfassende Kenntniss der Litteraturquellen, welche hier zu berücksichtigen waren. Hauck beweist zunächst, dass es niemals weder eine authentische Abbildung Christi gegeben, dann — was noch wichtiger — dass keine glaubwürdige Nachricht über seine leibliche Gestalt vorhanden. Er untersucht alle die Quellen, welche in dem einen oder dem andern Sinne berichten, um deren späten Ursprung nachzuweisen. Nicht das Portrait, sondern die Symbolfigur ist die erste Verbildlichung Christi. Hier kommt dann zunächst das Bild des guten Hirten in Betracht. Hauck polemisirt hier gegen jene Richtung, welche die Aufnahme der christlichen Vorstellungen mit ihren Formen aus dem Heidenthume propagirt, die also das Bild des guten Hirten auf den Hermestypus zurückführt. Für ihn ist es zweifellos — und ich stimme hierin mit ihm überein —, dass die christliche Kunst zu dieser Symbolisirung Christi nicht durch den widdertragenden Hermes, sondern durch die Gleichnisse der Evangelien veranlasst worden sei. Dass man sich dann bei der Gestaltung innerhalb der antiken Formenkreise hielt, ist ja selbstverständlich, da die Tradition von Formen und Technik mit Naturnothwendigkeit fortwirken musste. Die symbolische Gestalt Christi wurde dann auf die historische übertragen. Geistvoll und sehr beachtenswerth sind die Bemerkungen, welche Hauck über das Entstehen und erste Auftreten des bärtigen (kallistinischen) Christus, wie dies vom Ende des vierten

Jahrhunderts an der Fall ist, macht. Auch hier wendet sich Hauck gegen die Hypothese, dass Aeskulap oder Jupiter Serapis für diese zweite Form des Christustypus als Vorbild gedient habe. Die Einwirkung des Gnosticismus weist Hauck wohl mit Recht zurück. Er hält dafür, dass die Kräftigung der dogmatischen Vorstellung, dass der Sohn völlig gleichen Wesens mit dem Vater sei, darauf drang, an der bildlichen Darstellung den Ausdruck grösserer Erhabenheit zu erreichen. »Dieser Absicht entspricht nun auch der neue Typus: es ist der Eindruck des Mächtigen, Erhabenen, Uebermenschlichen, den er hervorrufen will und trotz der Mangelhaftigkeit der Form wirklich hervorruft. Daher die mächtige Stirne, das gewaltige Auge, die bis zur Uebertreibung kühn geschwungenen Brauen, der starke Hals und Nacken, das dichte langherabwallende Haar, der Lippen und Wangen bedeckende Bart.« Die Analogie, die hier mit der Bildung des Zeus-Hauptes vorhanden, erklärt sich dadurch, dass Künstler verschiedener Zeit, um den gleichen Eindruck hervorzurufen, zu dem gleichen Mittel griffen. An einer Reihe altchristlicher Denkmäler weist nun der Verfasser nach, dass man den neuen Typus zunächst in jenen Darstellungen zur Anwendung brachte, wo es galt, die Erhabenheit der Person Christi allein hervortreten zu lassen, allein zur Anschauung zu bringen; »wo dagegen der dargestellte Vorgang die Aufmerksamkeit auf sich zieht, beharrt man, ohne Anstand zu nehmen, bei dem Hergebrachten«, also dem jugendlichen auf die Darstellung des guten Hirten zurückgehenden Typus. Obwohl der ältere Typus in Miniaturen sich bis in das Mittelalter hinein erhielt, so war doch der Sieg des jüngeren Typus bald entschieden, da er so ganz den autoritären Intentionen und der Machtentwickelung und Machtentfaltung der Kirche entsprach.

Le Opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di **Gaetano Milanesi.** Tom. IV—VI. In Firenze G. C. Sansoni, Editore 1880—1881.

Mehr als bei den früher erschienenen Bänden hat man es den vorliegenden gegenüber zu bedauern, dass dem Herausgeber die neuere deutsche kunstgeschichtliche Forschung fremd blieb. Für die Ausgabe Le Monnier hatte Dr. Bart. Malfatti in Trient es übernommen, die wichtigsten Erscheinungen der kunstgeschichtlichen Litteratur Deutschlands zu excerpiren; sicher hätte Milanesi einen oder mehrere deutsche Gelehrte bereit gefunden, den gleichen Dienst für seine neue Vasari-Ausgabe zu leisten. Auch jenem Wink hat der Herausgeber nicht Rechnung getragen, das alte Anmerkungsmaterial, wo es durch die Resultate neuer Forschung unrichtig oder gegenstandslos geworden, einfach wegzulassen; wie wunderlich nehmen sich Anmerkungen aus wie vol. IV p. 328; »questa famosa, stupenda e ben conservata tavola (Raphaels Grablegung) fù comprata da Paolo V Borghese« etc. Darauf mit dem † »Veramente questa tavola non fù comprata da Paolo V« etc. . . . wie oft stehen die neuen Noten in solchem Verhältniss zu den älteren, wieder abgedruckten!

Das wäre zu tadeln; die Bedeutung der neuen Ausgabe für die Correctur der italienischen Kunstgeschichte bleibt nichtsdestoweniger unbestritten. Die

Resultate rastloser Arbeit einiger Decennien sind ja dieser Ausgabe einverleibt — und zu den Früchten eigener Arbeit kommt die umfassende Kenntniss der reichen aber oft ganz verborgen bleibenden italienischen Locallitteratur. Seit den Tagen der Renaissance äussert sich der italienische Localpatriotismus in wissenschaftlich fruchtbarster Weise. Advocaten, Priester, Aerzte, Geschäftsmänner widmen ihre Mussestunden der Erforschung der geschichtlichen Vergangenheit ihres Geburtsortes — sei derselbe auch nur ein ganz unansehnlicher Flecken. Der Maassstab für das Bedeutende und Unbedeutende kommt dabei oft abhanden, eine gewisse Notizenkrämerei macht sich mit Behagen breit — aber andererseits, welches Land der Welt wiese eine so vollständige Sammlung von Municipalgeschichten auf, wie sie Italien besitzt? Die Gegenwart hat wieder die alte Lust an solcher Arbeit gefunden — die Archivi Storici und die Sammlungen der Documenti di storia patria geben allenthalben Kunde und Milanesi hat sich von all diesem reichen, zerstreuten und nicht selten ganz verborgenen Material kaum etwas entgehen lassen — ich könnte nur beiläufig moniren Braghirolli's Memoria Alfonso Cittadella in den Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana in Mantua (1878) und Galanti's Discorso über Tintoretto in den Atti della Reale Accademia di Belle Arti in Venezia (1876) — für eine Correctur und Erweiterung der Notizen über Tintoretto wäre letzteres von Bedeutung gewesen (so setzt Milanesi Tintoretto's Geburtsjahr noch auf 1512 an).

Von Berichtigungen und Ergänzungen Vasari's enthalten die vorliegenden drei Bände zwar keine von so fundamentaler Bedeutung, wie wir sie in den drei ersten Bänden antrafen; das liegt ja in der Natur der Sache; je näher Vasari der eigenen Zeit kam, aus um so zuverlässigeren und reicheren Quellen konnte er schöpfen: immerhin aber gibt es nur wenige Seiten, auf welchen uns das Kreuzchen nicht auf eine Neuigkeit aufmerksam machte. — Indem ich die Bände durchblättere, hebe ich einiges Wenige hervor. Auf Seite 19 (vol. IV) macht Milanesi auf eine kleine Arbeit Uzielli's aufmerksam, welche nachweist, dass das berühmte Sonett Però che ogni diletto nostro e doglia nicht von Lionardo, sondern von Antonio di Matteo di Meglio herrühre. Das Sonett wurde bekanntlich von Lomazzo als einzig erhaltenes Gedicht Lionardo's überliefert. Von Seite 43—46 stellt Milanesi alles Acten-Material zusammen, welches auf Lionardo's Auftrag für die Gransala del Consiglio Bezug nimmt. Im Commentar zum Leben Lionardo's finden wir als neue Zugabe die Notiz, nach welchem das Museo Correr in dem angeblichen Portrait des Duca Valentino ein Werk des Lionardo besitze; ich habe dieser Annahme schon in meinem kurzen Bericht über das Museo Correr entschieden widersprochen (Repert. IV S. 204). Auch im Leben Giorgione's finden sich unter den neuen Zusätzen zwei, welche Giorgione Werke irrthümlicher Weise zueignen — so Tizian's Venus und Bacchantin in München (Pinakothek Nr. 524) und die Grablegung im Leihhause in Treviso.

Zum Leben des Fra Bartolommeo schrieb Milanesi einen eingehenden Commentar über dessen Familie und die Zeit und den Ort seiner Geburt. Auf Seite 330 (vol. IV) bringt der Herausgeber eine Ergänzung zu seinem Com-

mentar zur Vita des Don Bartolommeo della Gatta. Im zweiten Theile des Commentars zur Vita Raphael's sucht Milanesi nachzuweisen, dass der vielumstrittene Marmorputto Raphael's sich in Fiorenz im Besitze des Herrn Pietro Molin befinde.

Im Commentar zum Leben des Guglielmo Marcillac erhält die Biographie des Pastorino Pastorini auf neu entdecktem urkundlichem Material beruhende Bereicherung. Neu ist auch der Commentar zum Leben des Domenico Puligo, neu einige wichtige Daten zur Biographie des von Vasari nur erwähnten Bildhauers und Ingenieurs Zaccaria da Volterra. Von grosser Wichtigkeit ist die Notiz zum Leben des Lorenzo di Credi (IV 565), welche allen Zweifeln darüber ein Ende macht, welchen Antheil Alessandro Leopardi an dem Monument des Colleoni habe. Das Tonmodell der Figur und des Pferdes hatte Verrocchio vollendet hinterlassen — er hatte auf den festgesetzten Preis bereits 380 Ducaten erhalten — Lorenzo di Credi sollte die Vollendung des Werkes besorgen. Er schloss desshalb mit Giovanni d' Andrea di Domenico von Florenz den Vertrag, für den Rest der Summe der 1420 Ducaten den Guss zu bewerkstelligen — vorausgesetzt jedoch, dass die Signoria von Venedig damit einverstanden. Die Signoria war dies nicht, sondern übertrug die Vollendung dem Allessandro Leopardi.

Der Commentar zum Leben des Baldassare Peruzzi bringt ein Verzeichniss der Handzeichnungen, welche sich von diesem Künstler in der Sammlung der Uffizien befinden.

Im Commentar zum Leben des Andrea del Sarto (V p. 63) wird endlich das Geburtsdatum dieses Künstlers in endgiltiger Weise bestimmt, es fällt auf den 16. Juli 1486. Der Commentar zum Leben des Fra Giocondo von Verona bringt eine datenreiche Biographie des ausgezeichneten Holzarbeiters Fra Giovanni da Verona. In den Noten zum Leben des Marcantonio Raimondi wird das Datum des Todes des Enea Vico bekannt gemacht, es ist der 17. August 1567 (nicht 1570, wie man annahm). Der Commentar zum Leben des früher genannten Künstlers gibt eine Biographie des Tommaso Finiguerra, die datenreichste, die diesem Künstler bisher gewidmet wurde.

Im sechsten Bande hebe ich hervor den gründlichen Commentar, den Cesare Guasti zum Leben des Niccolo Soggi über das Leben und die Werke seines Landsmannes, des Malers und Architekten Domenico Giuntalodi aus Prato geschrieben hat; desgleichen Milanesi's Biographie des Lorenzo und Stagio Stagi von Pietrasanta als Commentar zum Leben des Tribolo, dann die Biographie des Bramantino als Commentar zum Leben des Benvenuto Garofalo.

Schliesslich gebe ich noch der Freude über das rüstige Fortschreiten der neuen Ausgabe Ausdruck; das ist doppelt rühmenswerth, wenn man bedenkt, dass die ganze Arbeit auf den Schultern **eines** Mannes ruht, und zwar eines Mannes, der schon vor vier Jahrzehnten im Dienste unserer Wissenschaft thätig war.

H. J.

Allgemeines Künstlerlexikon. Unter Mitwirkung der namhaftesten Fachgenossen des In- und Auslandes herausgegeben von Dr. **Julius Meyer** in Berlin und Dr. **Hermann Lücke** in Leipzig. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann 1880/81. III. Band. 25.—27. Lieferung.

Seit einiger Zeit erscheinen die einzelnen Lieferungen des Künstlerlexikons wieder in schnellerer Folge. Bei alledem lässt sich die Vollendung dieses Werkes, das allzu riesenhaft geplant ist, in unserem Jahrhundert durchaus nicht erwarten. Das lehrt das einfachste Rechenexempel. Boshafte könnten einwenden, dass in solchem Falle zu diesem Zeitpunkte gleich wieder eine Umarbeitung beginnen müsste, da bei der Betriebsamkeit der Detailforschung bis dahin die ersten Bände längst veraltet sein würden. Ich habe grösseres Vertrauen in den augenblicklichen Bestand unserer kunstgeschichtlichen Wissensresultate — aber so ganz lässt sich der Einwand nicht von der Hand weisen. Es fragt sich nur, in welcher Form hier corrigirt werden könnte. Die Aufgabe des Lexikons kann — wenn man die höchste Anforderung stellt — nur eine doppelte sein: 1) den Laien in bündigster Kürze über den im Lexikon gesuchten Gegenstand zu unterrichten, 2) dem besser Unterrichteten zu eigener Arbeit das wichtigste Material an die Hand zu geben. Die Hauptsache ist also: Biographische Notizen bündigster Form, möglichst vollständiges Verzeichniss der Arbeiten, und möglichst vollständige Litteraturangaben — dagegen muss sich die ästhetische Würdigung auf das geringste Maass beschränken — ein Lexikon kann keine Monographiensammlung vorstellen. Dies Princip muss mit strengem Gleichmaass zur Geltung kommen. So wird z. B. das ganze 26. Heft mit dem Artikel über Bazzi ausgefüllt; wer würde dem Verfasser Julius Meyer (Frizzoni steuerte Notizen bei) nicht dankbar sein für diese beste und zuverlässigste Monographie des grossen Meisters, die ebenso durch kritische Schärfe und ästhetischen Feinsinn, wie durch umfassende Quellenkenntniss sich auszeichnet — aber über den Rahmen eines Lexikons geht sie hinaus, wie seiner Zeit die Monographie Correggio's darüber hinausging. Vielleicht wäre auch eine andere Organisation der Redaction förderlich. Ich meine nämlich, dass es richtiger wäre, statt über einzelne Buchstaben resp. Lieferungen Redacteure zu bestellen, diese für bestimmte Theilgebiete des Arbeitsstoffes zu setzen. Die Redaction trägt nicht bloss die letzte Verantwortlichkeit für Werth und Unwerth der einzelnen Artikel, sie hat auch ein gewisses Gleichmaass der Qualität und Quantität der Bearbeitung des eingesandten Materials herbeizuführen, und sie hat dann vor Allem darüber zu wachen, dass nichts Wesentliches übergangen werde; dazu gehört völlige Herrschaft über das Material. Ist es nun aber möglich, dass ein Einzelner diese vollständige Herrschaft über russische und spanische, deutsche und niederländische, französische und italienische Künstler jeder Zeitepoche besitze? Ich glaube kaum, da des Menschen Jahre, wenn es hoch kommt — siebenzig sind. Die Ueberwachung und Redaction einzelner stofflicher Theilgebiete würde Anforderungen stellen, vor deren Erfüllung man nicht zurückschreckte — die Herausgeber erhielten dann völlig gesichtetes Material, dessen Zusammenstellung kaum mehr nennenswerthe Mühen verursachte. Die Riesenlast, die sie jetzt auf ihren Schultern

tragen, wird es niemals erlauben, dass das Unternehmen, das angethan ist, der deutschen Forschung alle Ehre zu machen, in absehbarer Zeit zur Vollendung kommen. Dem Inhalte nach ist das, was die drei vorliegenden Lieferungen bieten, ausgezeichnet. Die Herausgeber selbst haben daran hervorragenden Antheil — ausser ihnen sind noch besonders vertreten: Bode (besonders niederländische Künstler), F. W. Unger, J. P. Richter, Dobbert, W. v. Seidlitz, A. Wintterlin, A. Ilg, Pietsch, Fr. Pecht u. s. w. *H. J.*

Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen. Zweiter Band (I. bis IV. Heft). Berlin 1881. Weidmann'sche Buchhandlung.

Der zweite Band des Jahrbuches steht an gewähltem interessantem Inhalt dem ersten nicht nach. Dass das ursprüngliche Programm, nur Studien und Forschungen zu publiciren, die sich mehr oder minder enge an das Material der königl. Sammlungen anschliesst, im zweiten Bande nicht strenger als im ersten befolgt ist, kam dem Inhalt zu Gute, indem er ihm den Reiz grösserer Abwechslung gab. Von den Erwerbungen, welche die Gemäldegalerie und die Sammlung mittelalterlicher und Renaissance-Sculpturen verzeichnet, hebe ich neben dem Rubensbilde hervor eine Anbetung der Könige von Francesco Pesellino, eine italienische Küstenlandschaft von Claude Lorrain, einen heiligen Martin in baumreicher Landschaft von Adam Elsheimer. Aus den Magazinen wurde ein Bild von Melozzo da Forli (die Astronomie) hervorgezogen; Robinson, der Director der Windsor Galerie schenkte ein Jugendbild Rembrandt's, Der Geldwechsler (1627). Von den Erwerbungen der Sculpturensammlung nenne ich die aus 149 Stücken bestehende Bronzeplackettensammlung Bardini's, meist italienische Arbeiten des 15. und 16. Jahrhunderts. Dann ein Lesepult mit einer Pietà aus der Bottega des Giovanni Pisano. Dr. Eisenmann in Cassel hat den Katalog der der Galerie in Cassel zunächst für zehn Jahre überlassenen ausgewählten Sammlung des Amerikaners Edward Habich mit den Facsimile's der Monogramme und Namenszeichnungen der fast sämmtlich bezeichneten Bilder publicirt — ein Vorgehen, das allenthalben Nachahmung verdient.

Die Studien und Forschungen dieses Bandes beginnt W. v. Seidlitz mit einer kritischen Besprechung zweier Klebebände von Zeichnungen alter deutscher Meister auf der herzoglichen Anhaltischen Behörden-Bibliothek zu Dessau; die Zeichnungen Holbein's haben bereits durch Woltmann eine Besprechung erfahren, die jetzt aber durch Seidlitz in manchen Punkten corrigirt wird; die pietätvolle Art in der dies geschieht, macht dem Verfasser alle Ehre; die grosse Zahl hervorragender Meister, die bereits bekannt, sowie die Zahl jener, deren Namen erst durch die in den Klebebänden vertretenen Blätter in die Kunstgeschichte eingeführt werden, verleihen den beiden Bänden selbst sowie dem aus ausgezeichneter Orientirung darüber hervorgegangenen Bericht von W. v. Seidlitz hervorragendes Interesse.

Der wichtige Fund des Portraitbildes der Familie Cuspinians hat Bode es ermöglicht in dem sogen. Meister der Sammlung Hirscher Bernhard Strigel nachzuweisen. Damit dürfte der Anlass gegeben sein, nach weiterem

urkundlichem Material, das die Persönlichkeit dieses Künstlers in helleres Tageslicht setzte, mit Erfolg zu forschen. Lippmann's geistvolle Studie über Raphael's Entwurf zur Madonna del Duca di Terranuova vermag zwar die aufgestellten Thesen nicht mit so fester Beweiskette zu stützen, dass sie Lermolieff's Gegenausführungen völlig Stand hielten, doch wird darin mancher Wink gegeben, welcher einer mit Akribie weiter geführten Forschung fruchtreich werden kann. In einem Artikel beginnt Bode mit der Besprechung der hervorragendsten berlinischen Sculpturen der Renaissance und zwar behandelt er zunächst den Giovannino Michelangelo's, ein Werk zweifelloser Echtheit, wovon ein Vergleich mit dem Bacchus so leicht überzeugen konnte. Das schiedsgerichtliche Urtheil vom Herbst 1875 erschien auch dem Ref. als eine Künstler-Wunderlichkeit. Auf den Aufsatz von J. Meyer über das Rubens'sche Bild »Neptun und Amphitrite« komme ich an anderer Stelle zurück.

In der nächsten Abhandlung unternimmt es Schmarsow, den Eintritt der Grottesken in die Decoration der italienischen Renaissance zeitlich zu bestimmen — und zwar fixirt er denselben auf 1493—94 — also die Zeit der Entstehung der Malereien im Appartamento Borgia. Schmarsow hat damit eine geschichtliche Thatsache, mit der ja wohl gerechtet wurde, gebührend accentuirt. Das für diese Zeitbestimmung so werthvolle Gedicht Antiquarie Prospettiche etc. ist, wie ich nebenbei bemerke, von Prof. Govi vor wenigen Jahren in den Akademieschriften der Lincei neuerdings publicirt und erläutert worden. Nun folgt eine ausgezeichnete Arbeit des unermüdlichen Bode über den künstlerischen Entwicklungsgang Geraard Terborch's. Bode nimmt zunächst mit überzeugenden Beweisgründen eine kleine Anzahl von Zeichnungen für den alten Terborch in Anspruch; an sie knüpft zugleich die erste Phase der Entwicklung des jungen Terborch an. Den Verlauf derselben in allen ihren Etappen so überzeugungskräftig aufzudecken gelang Bode nur, weil er neben ausgezeichneter Kennerschaft auch die umfassende Kenntniss des litterarischen Materials besitzt, so dass nicht selten eine ganz entlegene scheinbar unwesentliche Notiz in Verbindung mit der künstlerischen Sprache der Werke selbst die wichtigsten Fingerzeige gab. Ob Bode in Terborch's Entwickelung nicht vielleicht zu viele beeinflussende Elemente gesehen, mögen bessere Kenner niederländischer Malerei entscheiden als der Referent es ist; jedenfalls erscheint mir Bode's Aufsatz als ein Meisterstück künstlerischer Analyse.

Grimm's Bemerkungen über den Zusammenhang von Werken A. Dürer's mit der Antike, die an die fleissige Schrift von Wickhoff anknüpfen, haben die durchaus gesunde Tendenz gegen eine Art Scholastik zu frondiren, welche sich in die kunstgeschichtliche Untersuchung einschleicht. »Es handelt sich bei solchen Untersuchungen nicht um das Mögliche, sondern um das Wahrscheinliche.« Aber dieses Gesetz wird leicht umgangen, weil das Wahrscheinliche oft schwieriger zu erweisen, als das Mögliche. Ein mehr oder minder geistreicher Einfall, eine beiläufige Vermuthung lockt zu einem Spiel zahlreicher Combinationen, dem sich Scheinbeweise leicht anschliessen lassen. Das wissenschaftliche Gewissen ist leicht eingeschläfert und man glaubt schliess-

lich selbst in solchem Glauben den objectiven geschichtlichen Thatbestand zu besitzen. Karl Justi entwickelt das Bild des Lebens und Schaffens des Jan van Scorel, jenes Künstlers, dem erst die jüngste Gegenwart grosse Aufmerksamkeit zuzuwenden begann. Wie immer schöpft Justi dabei ganz aus dem Vollen, daher auch die Lebendigkeit und die Wärme seiner Darstellung. Das Verzeichniss der dem Jan van Scorel bestimmt und muthmasslich angehörenden Gemälde haben Bode und Dr. Scheibler zusammengestellt.

Lippmann bespricht dann ein zweites unbeschriebenes Blatt im Berliner Kupferstichcabinet — ein männliches Bildniss, bezeichnet als »El Gran Turco«. Lippmann macht es wahrscheinlich, dass das Bildniss des Kaisers Johannes VII. Palaeologus, wie es von Vittore Pisano in einer Medaille dargestellt wurde (Jahrb. I. T. 1), hier auf dem Blatte als der osmanische Eroberer gestochen wurde. Die Entstehung des Kupferstiches möchte Lippmann in die siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts setzen.

Durch sämmtliche vier Hefte zieht sich dann die Fortsetzung der Arbeit Friedländer's über die italienischen Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. Friedländer behandelt die Medailleure von Ferrara, Padua, Venedig, Verona, Mantua, Florenz, in letzterem Capitel finden auch die anonymen Florentiner Medaillen nach den Gegenständen geordnet, Besprechung. So gewissenhaft auch Friedländer nach den biographischen Quellen forschte, so musste sich doch die Künstlergeschichte in den meisten Fällen auf wenige Notizen beschränken — mangelt ja doch z. B. über einen so vielbeschäftigten Meister wie Sperandeus — von welchem Friedländer 45 Medaillen zu constatiren vermag — jegliche Nachricht. Ob die künftige Forschung da glücklicher sein werde, muss abgewartet werden. Was die Heimat des Christoforo di Geremia betrifft, so dürfte die Aussage des Raphael Volaterranus wohl insofern auf Authencität Anspruch machen, da sie eine urkundliche Bestätigung erfährt:

1468. 25. junii. Honorabili viro Cristoforo de Gieremiis de Mantua S^mi d. N. papae familiari flor. auri de c. 300 pro parte solutionis ejus laborerii et aliarum expensarum pro restauratione equi erei siti in platea sancti Johannis Lateranensis oportunarum. (R. Mandati 1464—73 f. 66 bei Müntz, Les Arts à la Cour des Papes II. pg. 93 und Bertolotti: Artisti Lombardi a Roma I. 29).

Die Zahl der Arbeiten der einzelnen Meister vermag Friedländer in den meisten Fällen um ein Erhebliches zu vermehren — so dass wir gemach einen Ueberblick bekommen über den glänzenden Zustand dieses Zweiges der künstlerischen Production in der Renaissance; welche Vortheile daraus nicht bloss die Kunstgeschichte, sondern die Geschichte überhaupt daraus ziehen wird, liegt auf der Hand.

An kleineren Aufsätzen enthält dann noch der zweite Band des Jahrbuches die nachgelassene Arbeit des vielverdienten L. Ennen über die Prospecte der Stadt Köln aus dem 15. bis 18. Jahrhundert, eine Studie Lessing's über frühchristliche Weihrauchfässer, eine Nachricht von A. Lenz über die landgräfliche Porzellan-Manufactur zu Cassel, eine polemische Glosse von H. Grimm über Raphael's Handschrift, eine kurze Studie Schmarsow's über Raphael's Heiligen Georg in St. Petersburg, endlich als Nachtrag zur Biographie Adam

Elsheimer's von Bode eine Nachricht des Malers Iusepe Martinez (1602 bis 1652) über diesen Künstler. Ich knüpfe daran an und publicire hier die kurze Biographie Elsheimer's, welche Giulio Mancini in einem Werkchen gibt, das den Titel führt: Alcune considerationi intorno a quello che hanno scritto alcuni autori in materia della pittura se habbino scritto bene o male et appresso alcuni aggiongimenti dalle pitture e pittori che non han potuto osservare quelli che hanno scritto avanti. Giulio Mancini war Leibarzt Urban's VIII. und starb 1629. Das Werkchen, das sich handschriftlich in der Bibliothek Chigi in Rom befindet (G. III. 66 von pag. 33 an), ward zwischen 1619 und 1624 geschrieben, da einmal das Datum 1619 erwähnt wird, ein Vorfall von 1624 aber vom Verfasser nachträglich eingetragen wurde, so dass wir also in Mancini's Vita die älteste Biographie Elsheimer's besitzen.

Di Adamo.

Venne a Roma di terra tedesca Adamo intorno a' gl' anni di Christo 1600 e praticando con pittori italiani, subito prese la lor maniera; dove ha operato in picciol contano disegno fine, colorito e gratia che è meraviglia et in particilare quando fà le cose di notte. Di suo si vedono poche cose, perche ha operato poco e quel poco è in mano di prencipi o di persona, che, accio non gli sia levate di mano le tengonc ascose. Parte delle sue opere sono state tagliate (tagliare in der Bedeutung finire?) dal Cavaliere suo amicissimo, col quale vi fu qualche disgusto, che rappacificatosi, nella malatia non lasciò questo Cavaliere, officio di cordialissimo amico. Morì quest' anni con gran dolore e disgusto di quelli della professione che lo conoscevano. Fu sepellito honoratamente dalla natione et accompagnato alla sepultura dall' accademia dei pittori.

Unter dem Cavaliere ist wohl der Cavaliere Giuseppe d'Arpino gemeint.

Der Vollständigkeit wegen erwähne ich noch, dass der anonyme Verfasser des in Gualandi's Memorie (Serie II. pag. 55 fg.) auszüglich gegebenen Discorso intorno alla pittura (der Verfasser documentirt sich gleichfalls als ein Zeitgenosse der Caracci) den Elsheimer mit den Worten erwähnt »Adamo Tedesco che ha fatto divinissamente figure e paesi in piccolo«. *H. J.*

Kunstindustrie.

Die Strassburger Goldschmiedezunft in ihrem Entstehen bis 1681. Urkunden und Darstellungen. Ein Beitrag zur Gewerbegeschichte des Mittelalters von **Hans Meyer.** (Staats- und socialwissenschaftliche Forschungen. Herausgegeben von G. Schmoller. (Bd. III, Heft 2.) gr. 8°. XII u. 224 S. Leipzig, Duncker & Humblot. 1881.

Nach einer, die Entstehung des deutschen Goldschmiedegewerbes bis zu den Anfängen der Zunftbildung kurz behandelnden Einleitung lässt der Verfasser die Entwicklungsgeschichte der Strassburger Zunft von 1362 bis 1681 an uns vorübergehen. Das erstere Jahr ist dasjenige, in welchem die Goldschmiede in die Schilter- und Malerzunft eingereiht wurden, welche schon seit 1263 einen aus ihrer Mitte gewählten Magister hatten; die Darstellung mit der französischen Besetzung der Stadt abzubrechen, dafür haben sich wohl

dieselben Gründe geltend gemacht, welche Schmoller in seinem Werke über die dortige Tucher- und Weberzunft anführt: Die Fortdauer der früheren Zustände, der Mangel eines tieferen Eingreifens der französischen Verwaltung in die gewerblichen Angelegenheiten bis zur grossen Revolution. Erwähnt werden übrigens die Goldschmiede schon in einer älteren Urkunde, dem Rathserlass von 1355 über eine Beschwerde der ersteren gegen die Schmiede »von der glute (Kohlen) wegen«. In der Vereinigung der Goldschmiede mit den Malern und Schiltern, wozu bald noch die Sattler, Harnischer, Armbruster und Glaser kamen und nach einer Urkunde von 1447 auch die Goldschläger und Bildschnitzer gehörten, offenbart sich, wie Verfasser mit Recht hervorhebt, ein Grad von Rücksichtnahme auf gewerbliche Verwandtschaft, welche sonst bei der Zusammenlegung verschiedener Handwerke zu einem Verbande gegenüber der Forderung nach vermehrter Steuer- und Wehrkraft seltener in Betracht kam. Dass die Goldschmiede bald das Uebergewicht in der Zunft erlangten, beweist die 1362 aufkommende Benennung »Goldschmied-« anstatt »Maler- und Schilterzunft«. Jede der beiden Hauptgruppen besass ihre eigene Trinkstube mit besonderer Handwerksbüchse und selbständiger Vermögensverwaltung, was zu fortgesetzten Streitigkeiten führte, da jeder Theil eifersüchtig darüber wachte, dass die Gewerbsverwandten in seine Stube eintrete. Der »Goltsmidebrief« von 1362 setzt hohe Strafen auf die Verarbeitung von minderem als achtzehn-karätigem Golde (3 Gulden Feingold und 1 Gulden Zusatz) oder schlechtem Silber, auf das betrügliche Vergolden unedlen Metalls, das Fassen schlechter Steine oder Glasflüsse in Gold; 1534 wurde der Feingehalt des Goldes auf 18 Karat 6 Grän, des Silbers auf 13½ Loth festgesetzt, Arbeiten aus schlechterem Silber sollten zerschlagen werden, ausserdem stand Geldbusse und im Wiederholungsfalle Verlust des Handwerksrechts darauf. Wer das zu verarbeitende Material dem Goldschmied selbst lieferte, erhielt von diesem ein Gegengewicht, um das Gewicht der fertigen Arbeit prüfen zu können. Der Controlle halber durfte der Strassburger Goldschmied bis Mitte des 15. Jahrhunderts nur in seiner Werkstätte arbeiten und verkaufen, und alle Werkstätten, Gademen, lagen in der Goldschmiedgasse, welche noch heute denselben Namen führt. Die fertigen Stücke wurden mit dem Handwerkszeichen, an dessen Stelle später das Werkzeichen des Meisters trat, und dem Stadtzeichen signirt. Für die Ausbildung der Lehrlinge war gesorgt durch die Bestimmung, dass der Meister einen zweiten erst aufnehmen durfte, wenn der erste bereits vier Jahre gelernt hatte. Die meisten dieser Anordnungen, welche bestimmt und geeignet waren, die Tüchtigkeit des Handwerks zu erhalten, blieben durch das 16. Jahrhundert aufrecht. Dann trat, wie überall, Lockerung der wesentlichen Bestimmungen ein, während das Formenwesen um so starrer conservirt und in Beschränkungen Schutz gegen den hereinbrechenden Verfall gesucht wurde. Von 1472 an wurde die fertige Waare wieder mit Handwerks- und dem Werkstattzeichen versehen, im 17. Jahrhundert aber wieder mit dem städtischen Wappen und dem letzteren.

Ist der Standpunkt des Verfassers auch nicht der kunstgeschichtliche, so hat er doch, wie schon obige Andeutungen erweisen, mit der Publication

der 48 bisher nicht veröffentlichten Urkunden und mit der historischen Darstellung, welche für jeden Zeitraum die rechtlich-politische Gestaltung und deren gewerblich-wirthschaftlicher Bedeutung gesondert behandelt, der Geschichte dieses edelsten Zweiges des Kunstgewerbes einen sehr dankenswerthen Dienst geleistet. Empfohlen hätte sich wohl, eine kurze Belehrung über die Werthverhältnisse der Rechnungsmünze in den verschiedenen Zeiten zu geben, wie es Schmoller in dem oben angeführten Werke gethan hat. *B.*

Rechnungsbuch der Froben und Episcopius, Buchdrucker und Buchhändler zu Basel, 1557—1564. Herausgegeben durch **Rudolf Wackernagel,** Staatsarchivar in Basel. Lex. 8°. VIII u. 150 S. Basel, B. Schwabe, 1881.

Der Name Frobenius ist mit der Geschichte des Humanismus und der Renaissance in Deutschland so innig verknüpft, dass dieser Beitrag zur Geschichte der berühmten Drucker- und Buchhändlerfirma auch hier erwähnt zu werden verdient. Grössere Bedeutung hat allerdings die Publication für die Kenntniss der Bedingungen und Formen, unter welchen damals die litterarische Production auf den Markt gebracht wurde. Das Rechnungsbuch mit seinen genauen Aufzeichnungen über Einnahmen und Ausgaben auf den Messen zu Basel und Frankfurt und über den Aufwand, welchen Druck und Vertrieb der Verlagsartikel erheischten, hat sich im Besitze eines Nachkommens des Gesellschafters der Firma (von welchem nicht feststeht, ob sein eigentlicher Name l'Evesque gewesen, oder Bischoff, wie die Familie sich jetzt nennt) erhalten und wird in das Eigenthum der öffentlichen Bibliothek zu Basel übergehen. Der Culturhistoriker findet darin eine Menge schätzbarer Nachweise über Verkehrs-, Arbeits- und Lohnverhältnisse u. dgl. m., ferner über die Ausdehnung des deutschen Buchhandels, dessen Hauptstapelplatz noch Frankfurt war: Geschäftsfreunde aus Leyden, Gröningen, Amsterdam, Antwerpen (z. B. Christoph Plantin), Paris, Venedig erlegen regelmässig bedeutende Beträge für Baseler Drucke, auch Polen und Ungarn; das »Pozen Ungariae« oder »Possen« dürfte schwerlich, wie der Herausgeber vermuthet, Posega, sondern wohl Pozson, Pressburg, bedeuten. Unter den Ausgaben werden neben Correctoren, Lectoren, Setzern, Druckern gelegentlich auch Maler, Form- und Schriftschneider erwähnt, leider ohne Angaben, welche Schlüsse auf die Honorarsätze gestatten würden. Gedruckt ist das Buch in der Schweighauserschen Officin, welche als Petri'sche schon zur Zeit der Froben bestanden hat und sich solcher Ahnen würdig zeigt. Zwei Signete der Druckerei aus dem 16. Jahrhundert, ferner solche der Froben und der Episcopius und mehrere Leisten und Vignetten nach Zeichnungen Holbein's und Niclaus Manuel's in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel, gereichen der Publication zur Zierde. *B.*

Ornamente der Holzsculptur von 1450—1820 aus dem Bayerischen National-Museum. Geordnet und beschrieben von Dr. **J. H. von Hefner-Alteneck.** Aufgenommen und in unveränderlichem Lichtdruck ausgeführt von J. B. Obernetter in München. 1. Lieferung. Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller. 1881.

Diese Publication soll in vierzig Tafeln eine Sammlung von Ornamenten in Holzsculptur geben, die von Hefner-Alteneck aus der Sammlung des Baye-

rischen National-Museums ausgewählt wurden. In erster Linie ist die Absicht der Publication, dem Architekten und Kunsthandwerker, dem Bild- und Möbelschnitzer gute und nützliche Vorbilder zu bieten; dann erst soll durch die chronologische Anordnung der Sammlung auch dem Kunstforscher ein Bild der Entwicklung des Geschmacks im Ornamente geboten werden. Der Name des Herausgebers leistet schon Bürgschaft, dass wir es nicht mit einer jener Publicationen zu thun haben, die heute dutzendweise von jungen wandernden Architekten auf den Markt geschleudert werden. Und die fünf Tafeln der ersten Lieferung rechtfertigen dies Vertrauen. Die spätgothische Ornamentik ist hier in einer Reihe köstlicher Beispiele vertreten, zumeist Reste von Profandecoration. Sie gehören sämmtlich der Zeit von 1450—1500 an.

Die Darstellung der Tafeln in Lichtdruck durch die Anstalt von J. B. Obernetter lässt nichts zu wünschen übrig; der Herausgeber betont mit Recht, dass »durch die Schärfe der Darstellung nicht nur die Umrisse der Zeichnung, sondern auch die Führung des Instruments der alten Meister zu erkennen ist«.

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

George Scharf, F. S. A., Historical and descriptive Catalogue of the pictures, busts etc. in the National Portrait Gallery, South Kensington. London, Printed for Her Majesty's stationery Office. 1881. 8°. 454 Seiten.

Die im Jahre 1856 in London gegründete Galerie historischer Portraits der britischen Nation ist zur Zeit ein in der Welt einzig dastehendes Institut. Weder lässt sich damit die ältere Portraitsammlung, welche so ungünstig in den Corridoren der Uffizien in Florenz aufgestellt ist, vergleichen, noch die im Trocadero in Paris neuerdings angelegte Portraitgalerie, während die würdig ausgestellten historischen Portraitsammlungen im Versailler Schloss nur zu sehr an ein auf Bestellung gemachtes Illustrationswerk gemahnen. Die Portraitmalerei ist seit den Tagen Gainsborough's und Reynold's — oder wenn man will, seit van Dyck und Holbein — die starke Seite der englischen Kunst und damit hängt es zusammen, dass England in der Lage war, mit seiner Portraitgalerie berühmter Staatsmänner, Schriftsteller, Künstler, Gelehrten u. s. w. andern Nationen ein Vorbild zu geben. Die englischen Portraitmaler dürften vielleicht nie als Techniker Ruf erlangen, aber ihre ersten Meister aus dem Ende des vorigen und aus dem Anfang unseres Jahrhunderts werden nicht leicht, was künstlerische Conception und Intimität der Auffassung anlangt, unter modernen ihres Gleichen finden. Nichtsdestoweniger kann man sich in seinen Erwartungen beim Besuche der National Portrait Gallery in London getäuscht fühlen, wenn man deren Räume mit der Erwartung beträte, hier nur der Elite englischer Portraits zu begegnen. Es liegt in der Natur der Sache, dass in einer derartigen Galerie das Sujet mehr gilt als die künstlerische Leistung. Von berühmtesten Männern sind oft nur Bilder von der Hand sehr unberühmter Maler disponibel und trotz der eminenten Fortschritte, welche die Sammlung fortwährend, besonders aber in den letzten Jahren gemacht

hat, ist in ihr zur Zeit Holbein der grosse Initiator der Portraitmalerei in England noch nicht vertreten, während seine Werke fast in jeder der zahlreichen grösseren Privatsammlungen angetroffen werden — ein Mangel, den die Sammlung mit der National Gallery gemein hat. Von van Dyck sind neuerdings zwei Bilder erworben worden. Um so reicher ist Sir Peter Lely, sein fruchtbarer Schüler vertreten. Aus dem 16. Jahrhundert steht ein Bild von Sir Antonio More in erster Linie. Die ältesten Bilder gehören der Zeit von 1400 an. Das 16. Jahrhundert ist mit 35 Gemälden vertreten; hier sind die Künstler vielfach Ausländer, besonders aus den Niederlanden. Im folgenden Jahrhundert vervierfacht sich schon die Zahl der Bilder und jetzt tauchen auch nachträglich in England geborene Malernamen auf. Die Sammlung umfasste beim Abschluss des Katalogs im Frühjahr 1881, nicht weniger denn 619 Portraits, darunter verschwindend wenige Sculpturen.

Man begreift leicht, dass die Anordnung und Katalogisirung einer derartigen Sammlung mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Der vorliegende Katalog von dem Director der Galerie hat dieselben in einer wahrhaft mustergiltigen Weise gelöst. Wenn Kataloge in der Regel zu der am wenigsten unterhaltenden Litteratur zählen, so darf man Scharf's Arbeit zu den glänzendsten Ausnahmen zählen und diese Vorzüge stehen nicht im mindesten im entgegengesetzten Verhältniss zur Gründlichkeit der Arbeit. Die Anordnung des Katalogs ist eine durchaus originelle und verdient bei der Lösung ähnlicher Aufgaben als Vorbild benutzt zu werden. Während in der Galerie die chronologische Anordnung für die Bilder gewählt wurde, ist der Katalog alphabetisch eingerichtet und zwar nicht nach den Künstlernamen, sondern nach den Namen der dargestellten Personen. Auf eine concise biographische Charakteristik der letzteren folgt erst die genaue Beschreibung des Bildes; dann die Angaben über die Art der Erwerbung, über einschlägige Litteratur, Stiche und die Dimensionen. Die Biographien füllen selten mehr als eine halbe Seite, dagegen ist den Bilderbeschreibungen auch äusserlich eine ganz untergeordnete Stelle angewiesen und ich glaube mit Recht; denn Kataloge sind doch in erster Linie für Besucher der Sammlungen geschrieben, und wenn man diesen, wie es so häufig geschieht, in erster Linie das in extenso zu lesen gibt, was sie gleichzeitig viel besser gemalt, als die eindringlichste Rede zu schildern vermag, vor Augen haben, so kann man sich auch nicht wundern, wenn Kataloge langweilen. Gewöhnlich fangen Besucher da zu fragen an, wo die Kataloge zu reden aufhören. Es gehört, glaube ich, zu den schreiendsten Uebelständen der Kunstwissenschaft, dass alle tieferen an Kunstwerke sich knüpfenden Fragen nach allen Seiten hin in der Fachlitteratur behandelt werden, welche vor den Kunstwerken natürlich niemand zur Hand hat, während die Kataloge so verfasst werden, als wenn sie alles andere, nur nicht Kunstlitteratur wären. Scharf hat seine Aufgabe anders gefasst. Seiner Arbeit liegt offenbar die Absicht zu Grunde, massgebende Autorität für alle an die vorliegenden Kunstwerke sich knüpfenden Fragen zu sein, und nach mehrjährigen Vorbereitungen in umfassenden Studien ist das Problem von ihm glänzend gelöst worden.

Kurze Biographien der Maler sind in alphabetischer Ordnung an das Ende des Katalogs versetzt, und bei einer Sammlung, wie der in Rede stehenden, kann man das Verfahren nur billigen. Einzelne Gemälde der National Portrait Gallery haben auch für die Geschichte der Malerei in Deutschland ein specifisches Interesse, so z. B. das im Jahr 1560 von Hans Asper gemalte Portrait des Reformators Peter-Martyr Vermigli, eine Copie nach Peter Lely von J. G. Echardt († 1779), Nelson's Portrait von F. H. Füger aus Heilbronn († 1818), das Portrait einer Tochter Georgs des I. von J. L. Hirschmann aus Nürnberg († c. 1730), zwei Portraits von Raphael Mengs, die Gemahlin Georgs des IV. von E. Seeman aus Danzig († 1744), Winnington's Portrait von C. F. Zincke aus Dresden († 1767). Deutschen Ursprungs ist vielleicht auch das Portrait Cranmer's von der Hand des unbekannten Nachahmers Holbein's Gerbarus Flicrus. Andere Künstler deutscher Abstammung, wie Lely und Zoffany, sind zu sehr in dem rein englischen Kunstelement aufgegangen, als dass sie nicht auch der englischen Kunstgeschichte angehörten. Aehnlich wie mit den Künstlern deutscher Nationalität verhält es sich mit denen von französischer und italienischer Abstammung. Das stärkste Contingent zugewanderter Künstler liefern die Niederlande und die zahlreichen Werke solcher Meister in der National Portrait Gallery scheinen die Lösung der sehr interessanten Frage herauszufordern, welchen Antheil die Niederlande an der Entwicklung der Malerei in England, besonders im 16. und 17. Jahrhundert, gehabt haben.

J. P. Richter.

Le Musée retrospectiv du Métal et L'Exposition de l'Union Centrale des Beaux-Arts 1880 par Germain Bapst, Membre de la Commission du Musée. Ouvrage orné de Planches. Extrait de la Revue des Arts décoratifs. Paris, Imprimerie de A. Quantin 7, Rue Saint Benoit 1881.

Das solid und glänzend ausgestattete Buch bringt die in der Revue des Arts décoratifs erschienenen Artikel über die durch eine Commission unter der Präsidentschaft von Alfred Darcel veranstaltete retrospective Ausstellung von Arbeiten der Metall-Industrie. Paris, das Eldorado der Amateurs und Sammler, bot allein so viel Ausgezeichnetes, dass die Commission, die nur mit Zagen an die Ausstellung gegangen war, auf das Erfreulichste überrascht wurde; einige hervorragende Stücke kamen auch von auswärts. So bot die Ausstellung in der That in einer Reihe ausgezeichneter Stücke eine treffliche Illustration der Entwickelung der Metallindustrie von ihren Anfängen im Orient bis über die Renaissance hinaus. Herr Germain Bapst hat den ausgezeichneten Text zu dieser Illustration geschrieben — derselbe kann als ein Abriss der Geschichte der Metallindustrie gelten, die über die Stilwandlungen sowohl wie über die Technik der einzelnen Zweige guten Aufschluss gibt. Die einzelnen Capitel behandeln die orientalischen Bronzen, die Antiken, die Münzen, das Email, die Bronzen des Mittelalters und der Renaissance, und die Goldschmiedekunst derselben Zeit. Die elf Tafeln bringen hervorragende Specimina der Ausstellung, darunter ein polychromes Email von Pierre Raymond (16. Jahrhundert) von wunderbarer Schönheit aus der Sammlung Seillière, eine ausgezeichnete Bronzegruppe von Andreas Fries und das Prachtstück der Goldschmiedekunst — eine

Uhr mit der Inschrift: Me fecit . Chasparus Bohemus in Vienna . Austria . Anno . 1508 (Collection Stein). Das Votum, das Bapst am Schlusse ausspricht, wiederholen wir aus vollem Herzen: de voir l'industrie moderne, sans négliger les exemples du passé, faire ce qu'elle a fait à toutes les grandes époques de notre pays: se recréer, se faire nouvelle, et, tout en se transformant, ne revivre que pour les grands principes de l'art. Kein geistloses Dilettiren in allen Stilarten kann die moderne Kunstindustrie auf die Höhe vergangener Zeiten bringen, aber die Rückkehr zu den einfachsten Schönheitsgesetzen. Und dafür sollen retrospective Ausstellungen das Auge öffnen.

Notizen.

Zwei Niellen von Antonio Pollajuolo, welche bisher gänzlich unbekannt im englischen Besitze waren, sind in das Eigenthum des Herrn Alexander Castellani übergegangen und vermehren die kostbare Sammlung von Niellen, welche Hr. A. C. bereits besitzt, um zwei ganz wunderbare Stücke. Sie gehörten einst der kleinen Marienkirche in der Nähe des Bargello, und sind in dem alten Guida von Florenz erwähnt. Sie wurden im Auftrage der Familie Pucci angefertigt; sie sind zwei Pace, und zeigen die Originalrahmung aus vergoldetem Kupfer; auf der Umrahmung befinden sich die Familienwappen der Pucci in farbigen Emails. Die Umrahmung und die Rückwand sind mit Ornamenten in florentiner Gothik, und höchst geschmackvoll ciselirt. Die Niellen selbst sind Mariendarstellungen gewidmet; jede der Niellen ist 14 Ctm. hoch und entsprechend breit. Eine derselben enthält zwei Felder, in dem oberen Felde ist die Himmelfahrt Maria, auf dem unteren Felde ist der Tod Mariä dargestellt; Christus stehend, empfängt die Seele Mariens. Die andere Pax enthält ebenfalls zwei Mariendarstellungen; auf der unteren ist die Anbetung der drei h. Könige, mit einigen Heiligen, darunter der h. Franziscus, auf dem oberen Felde ist die Glorie mit den Engeln und auf dem Bande ist verbum c. (verbum caro factum est) zu lesen. Die Abgrenzung des oberen Feldes von dem unteren ist durch die Bäume gemacht, vor welchen die Anbetung der Hirten vor sich geht. Die Zeichnung ist voll Lieblichkeit, besonders in den Mitteltinten der Niellen voll Reiz. Da mir hier litterarische Hülfsmittel nicht zur Verfügung stehen, so mache ich die Freunde von Niellen und Antonio Pollajuolo's auf die beiden Paces aufmerksam. Herr A. Castellani befindet sich hier, und war so freundlich, mir diese kostbaren Niellen zu zeigen.

Mailand, 19. Sept. 1881. *R. v. E.*

(Raphael's Heilige Familie, gen. Die »Perle«.) La Sacra famiglia detta la Perla di Raffaelle Sanzio ist der Titel einer Abhandlung, die Alfred Reumont im 4. Band des Archivio della società romana di storia patria erscheinen liess. Er wiederholt darin im Wesentlichen, nur mit dem Zusatz einiger neuer Notizen und Documentstellen die von ihm schon in Zahn's Jahrbüchern mitgetheilte Geschichte des berühmten Bildes. Das Resultat, das übrigens von der deutschen Kunstwissenschaft acceptirt, in Milanesi's Vasari-

ausgabe aber nicht berücksichtigt wurde, besteht in dem beinahe unumstösslichen Nachweis, dass wir in der heil. Familie des Madrider Museums das nach Vasari für die Grafen von Canossa gemalte Bild zu sehen haben. Als erster Besitzer desselben stellt sich Bischof Lodovico di Canossa heraus, der in Rom mit Raphael befreundet, seine letzten Lebensjahre zu Verona, umgeben von Werken der Kunst und des Alterthums verbringt. Nach seinem Tode, im Jahre 1523, kommt das Bild an dessen Erben, deren einer, Galeazzo, dasselbe, trotz der testamentarischen Verfügung es weder zu verschenken noch zu verkaufen, an Vincenzo Gonzaga abtritt. Unter dem zweiten Herzog dieses Namens geht es im Jahr 1627 mit einem grossen Theil der Mantuaner Kunstschätze durch Vermittlung des Holländers Daniel Nys in den Besitz Karl I. über. Der geforderte Preis betrug 4000 Scudi. Aber auch in England ist seines Bleibens nicht lange, denn schon nach 21 Jahren erwirbt es Alonzo di Cardenas für die Sammlung Philipps II., deren »Perle« es wurde.

(Eine unbekannte Studie zu Dürer's badenden Frauen.) Ausser dem interessanten Material, welches Ephrussi in seiner Abhandlung: Les bains de femmes d'Albert Durer mitgetheilt hat (s. die Besprechung im vorigen Heft), ist uns durch einen glücklichen Zufall eine zweifellos echte Handzeichnung Dürer's in letzter Zeit vorgekommen, die gleichfalls Studien zu badenden Frauen enthält; insbesondere kehrt darin das dicke Weib der Bremer Zeichnung wieder. Herr von Lanna in Prag, dessen kostbare Sammlungen die Zeichnung ziert, würde eine Reproduction derselben gerne gestatten, was Dürerfreunden gewiss nur sehr erwünscht sein wird.

Das Werkchen von J. E. Wessely: Wallerant Vaillant, mit dem der Verfasser 1865 (Wien, Braumüller) seine kunstgeschichtlichen Arbeiten eröffnete, ist soeben in zweiter Auflage erschienen und mit reichen Zusätzen, die sich durch fortgesetzte Forschungen ergeben haben, vermehrt worden.

(Raphael und Pinturicchio). Herr Dr. Schmarsow ersucht uns, seine Erwiderung auf die von unserm hochverehrten Mitarbeiter Herrn Prof. Springer in seiner Studie »Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur«, über das Verhältniss Raphael's zu Pinturicchio vorgebrachten Argumente aufzunehmen. Wir kommen dieser Bitte in Folgendem nach und geben dann selbstverständlich auch der Replik Herrn Prof. Springer's Raum:

Anton Springer bespricht in einem Artikel über »Raphael's Jugendentwicklung und die neue Raphaellitteratur« im Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. IV. auch meine Arbeit über »Raphael und Pinturicchio« (S. 395 ff.). Recensent versucht zunächst meinen Nachweis zu entkräften, dass seine Annahme (R. u. M. S. 88), die antike Gruppe der Grazien sei »nicht lange vor 1509 aus Rom nach Siena« gelangt, sich nicht halten lässt. Seine Argumentation bezieht sich jedoch abermals nur auf die Stelle in Albertini's Opusc. de Mirab. nov. et vet. urb. Romae, ohne eine directe Aussage des Vasari, auf welche ich hingewiesen, in Betracht zu ziehen. Vasari berichtet (Opp. III. 496), der Cardinal Francesco Piccolomini habe diese Uebertragung der Gruppe

nach Siena vorgenommen — In questa Libreria fu condotto (il gruppo) dal detto Francesco Piccolomini, Cardinale . . . — und gegen die Glaubwürdigkeit dieser gelegentlichen Bemerkung liegt nicht der mindeste Verdacht vor; man muss mit ihr rechnen. Der genannte Cardinal Francesco Piccolomini starb aber als Papst Pius III. bereits im Jahre 1503 — also jede Vermuthung eines späteren Termins für jene Uebertragung ist abgeschnitten, es werde denn zuvor Vasari's Zeugniss auf legitimem Wege beseitigt. Für die betreffende Zeitbestimmung hätten wir sonach Albertini kaum nöthig. Springer erklärt aber, dass die bewusste Stelle ursprünglich ganz anders gelautet. In der Ausgabe von 1509 lesen wir freilich: »Domus reue. Francisci Piccolomini car. senen. in qua erant statuae gratiarum positae«. Dies erant sei jedoch erst beim Druck hinein corrigirt, und zwar für sunt, das inzwischen unrichtig geworden. Diese ursprüngliche Fassung im Capitel de domibus cardinalium sei vom Jahre 1506. Schwerlich; denn damals gab es keinen Francesco Piccolomini mehr, noch einen Cardinal aus dieser Familie. Verhielt sich die Sache wirklich so einfach, dann war Albertini trotz Springer mindestens ein nachlässiger Corrector. Denn warum emendirte er beim Druck nicht auch das car. senen., da Fr. Piccolomini inzwischen nicht blos Papst geworden, sondern seit Jahren todt war? Oder warum liess er den kleinen von vorn bis hinten falschen Satz nicht lieber ganz weg? Wozu ein Haus anführen, in dem sich nichts sehenswerthes mehr befand?

Springer bedauert, dass ich Lermolieff's gleichzeitig erschienenes Buch nicht benutzen konnte. Allerdings, mein Manuscript war lange gedruckt, sonst hätte ich vor Allem Pinturicchio ausführlicher behandelt, der, wie sich nachträglich gezeigt hat, den Kunstforschern viel weniger bekannt ist, als ich voraussetzte. (Vgl. Preuss. Jahrb., Januar 1881.) Was meine Ueberzeugung von der Aechtheit des venezianischen Skizzenbuches und der Beweiskraft dieser raphaelischen Zeichnungen betrifft, so habe ich sie auch trotz dem Zweifel Lermolieff's nicht aufgegeben, im Gegentheil bei einer wiederholten Prüfung der Originale nur bestärken können. (Vgl. Preuss. Jahrb., August 1881.)

Der Tadel, dass ich den Zeitpunkt von Raphael's Besuch in Siena nicht bestimmt genug angäbe, mir in meinen Ansätzen gar widerspräche, beruht auf dem Irrthum, als halte ich überhaupt für nothwendig, dass alle diese Zeichnungen in Siena selbst ausgeführt seien. Auf Seite 26 habe ich von der auswärtigen Entstehung des Baldeschiblattes z. B. eingehend gehandelt.

Weiter monirt Springer, die von mir angenommene Einmischung der Besteller schwäche meine sonst zu Gunsten Raphael's ausschlagende Beweisführung ab. Dabei confundirt er ganz heterogene Dinge wie die stoffliche Disposition, welche Sache der Besteller zu sein pflegte, und die künstlerische Disposition, deren Verantwortung der leitende Meister zu tragen hat. Wenn ich die »Abweichungen der ausgeführten Fresken von den erhaltenen Cartons aus den veränderten Wünschen« und der aus andrer Quelle stammenden Information der Besteller erkläre — NB. nur zum Theil — so ist in meinen Worten allein von dem historischen Inhalt, biographischen Beziehungen, allerhöchstens von der Wahl des darzustellenden Momentes und dessen Modifi-

cation die Rede, nicht aber von Veränderungen, welche die Qualität der künstlerischen Leistung als solcher bestimmen und die Möglichkeit aufheben eine Composition schön aufzubauen, die Gestalten richtig, mit Gefühl für die natürliche Erscheinung, Leben und Bewegung zu zeichnen.

Wenn die anatomisch wohlverstandenen Gestalten der Reiter und Fussgänger, die wir auf der Zeichnung bewundern, bei der Ausführung in Fresco unrichtig gestellt, falsch gezeichnet, ihrer Frische und Naturwahrheit beraubt werden, so wird wohl Niemand mit Springer den Pinturicchio von jeder Verantwortlichkeit, dass er schönere Entwürfe verballhornisirt, entlasten wollen, blos weil die Besteller, nachdem bereits der erste Entwurf gemacht war, nachträglich das Programm modificirt haben. Dass sie dem Meister in sein Handwerk gepfuscht, auf seine Erfindung, oder gar Formgebung einen Zwang ausgeübt — der mit Recht thöricht heissen würde — das ist von mir nicht behauptet worden.

Dass meiner Abhandlung keine Probe von Pinturicchio's Handschrift in Facsimile beigegeben werden konnte, habe ich selbst gehörigen Ortes bedauert (S. 20, Anm. 5). Ich musste ein bisher als Autograph geltendes Schriftstück auf seinem Bilde in Spello verwerfen; eine authentische Zeile von Pinturicchio's Hand vermochte aber selbst Adamo Rossi in Perugia, der sich rühmt, für Pinturicchio's Leben Wagenladungen von Urkundenmaterial aus umbrischen Archiven zu besitzen, mir ebensowenig zu verschaffen, wie Cav. Luciano Banchi aus dem Archiv in Siena. — Raphael's anerkannte Autographen sind ja in Jedermanns Händen; in Facsimile bei Quatremère de Quincy-Longhena, Pungileoni, Passavant, Grimm, Fisher u. s. w. in Photographieen von Braun publicirt. Schon mit Hülfe dieses Materials erweisen sich indessen die Bemerkungen Springer's über Raphael's Handschrift als ungenau. Raphael schreibt nicht sonst regelmässig: st, sc mit kurzem rundem s statt mit einem langen *ſ* wie auf dem Blatte der Uffizien; *ſt* kommt z. B. auch im Facsimile der französischen Ausgabe von Passavant vor; ferner nicht einmal ss sondern sowohl *sſ* in jenem Briefanfang Carisſimo quanto patre an Simone Ciarla, 1508, *sſ* z. B. auch auf einer von Springer selbst S. 379 besprochenen Madonnenzeichnung in Oxford, Fisher II. 2, wo sich zwei Mal Carissimo findet. Der grade Strich bei d endlich ist oben gekrümmt, z. B. auf dem Liller Blatte (Braun 100) in den Worten mandiate, recomandiatime, in dem Sonett, Fisher II. 44: dir, dei und sonst mehrfach. Damit fallen also die von Springer erhobenen Bedenken weg; in andern Buchstaben constatirt er selbst die grosse Aehnlichkeit. Kleine Abweichungen können nicht in's Gewicht fallen, da zwischen der Uffizienzeichnung und den sonstigen Autographen, die wir von Raphael's Hand besitzen, mehrere Jahre liegen. Wenn also, wie auch Springer erklärt, der Schluss, dass wer die Zeilen schrieb, auch die Zeichnung fertigte, nicht angefochten werden kann, so war ja der festeste Ausgangspunkt gewonnen, den man sich für eine derartige Beweisführung wünschen konnte.

August 1881. *Schmarsow.*

Schwache Argumente empfangen dadurch keine stärkere Beweiskraft, dass sie mit lauterer Stimme wiederholt werden. Herr Schmarsow begnügt sich,

seine alten Ansichten noch einmal als die allein richtigen zu betonen und bannt auf diese Art, da ich nicht den gleichen Weg einzuschlagen gesonnen bin, meine Antwort auf seine Erwiderung in die engsten Grenzen. Herr Schmarsow hält Vasari's Bericht über den Schmuck der Libreria für die Kritik unantastbar, obschon derselbe notorisch schwankend und unsicher ist, so dass ihn Vasari selbst in der zweiten Ausgabe seines Buches theilweise abänderte. Herr Schmarsow scheint ferner vergessen zu haben, dass römische Paläste nach früheren Besitzern benannt wurden, auch wenn dieselben nicht mehr lebten. Albertini konnte daher ganz füglich 1506 und 1509 von einem domus Franc. Piccolomini card. sprechen. Wenn ich aus Schmarsow's Behauptungen die richtigen Folgerungen ziehe, so nennt er das ein »confundiren ganz heterogener Dinge«. Aus der von ihm angenommenen Einmischung der Besteller erkläre ich ganz in seinen Intentionen die nachträgliche Aenderung der Entwürfe, ich sage: »für die geringere Schönheit und Klarheit der Composition in den ausgeführten Fresken ist dann der Zwang der Besteller verantwortlich.« Herr Schmarsow verdächtigt mich, auch die angeblichen Zeichenfehler in den Fresken auf die äussere Einwirkung der Testamentsexecutoren zurückführen zu wollen und wirft mir frischweg den Vorwurf der Confusion an den Kopf. Wollte ich die feine Urbanität seiner Redeweise nachahmen, so könnte ich fragen, ob das Missverständniss nicht ein absichtliches war und sein Verfahren mit einem kräftigen deutschen Worte charakterisiren. Auch durch die Mahnung, wenn er auf den handschriftlichen Vermerk auf der florentiner Zeichnung ein entscheidendes Gewicht lege, so müsse er den Beweis ihres raphaelischen Ursprunges zwingender führen, fühlt sich Herr Schmarsow in seinem Rechte gekränkt. Wie ich aus seiner Erwiderung sehe, beharrt er noch immer bei folgender Meinung: Die erklärenden Zeilen auf der florentiner Zeichnung können nur von Pinturicchio oder Raphael herrühren. Pinturicchio's Handschrift ist unbekannt, folglich gehört sie Raphael an. Die Forderung, sich in diesem Falle nicht mit dem Nachweise der Aehnlichkeit zu begnügen, vielmehr die peinlichste Vergleichung mit authentischen Schriftstücken Raphael's anzustellen, war, denke ich, nicht unbillig. *A. Springer.*

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Basselaer, A. van. Les grès-cérames de l'ancienne Belgique. (L'Art, 340.)
Becker, J. Die heidnische Weiheformel D. M. auf altchristlichen Grabschriften. (Lit. Centr.-Bl., 26.)
Bühler, Chr. Die Kachelöfen in Graubündten. (Blätter für Kunstgewerbe, Heft V.)
Cernesson, L. Grammaire élémentaire du dessin. (L'Art, 337.)
Champfleury. Bibliographie céramique. (Tourneux, L'Art, 343.)
Chesneau, E. L'éducation de l'artiste. (Véron, L'Art, 393.)
Da Veiga, E. A tabula de bronze de Aljustrel. — Memoria das Antiguidades de Mertola. Deut. Litter.-Ztg., 28.)
De Baye. L'archéologie préhistorique. (Revue critique, 24.)
De Rochambeau. Les imprimeurs vendômois et leurs oeuvres. (Rev. critique d'histoire et de littérature, 19.)
Ephrussi. Les Bains de femmes d'Albert Durer. (Die graphischen Künste, red. von Berggruen, Heft III u. IV.)
Geffroy, G. Bernard Palissy. (Rioux-Maillou, L'Art, 343.)
Goncourt. La Maison d'un Artiste. (Gaz. des Beaux-Arts, juillet.)
Der Graner Domschatz. (Academy, 479.)
Gruyer, F. A. Raphael peintre de portraits. (Véron, L'Art, 342.)
Guhl, E. Künstlerbriefe, bearbeitet von Resenberg. (Deut. Litter.-Ztg., 24.)
Haselberg, E. v. Die Baudenkmäler des Regierungsbezirks Stralsund. (Deutsche Litter.-Ztg., 25.)
Havard. La Hollande à vol d'oiseau. (Von P. Frédericq in L'Athenaeum belge, 12.)
Henry, Ch. Mèmoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz. (L'Art, 340.)
Huldigungs-Festzug der Stadt Wien. (Le Livre VI.)
Jouin, H. La sculpture au Salon de 1879. (L'Art, 337.)
Kaufmann. Albrecht Dürer. (Von Kinkel in Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)
Lambros. Die Bibliotheken der Klöster des Berges Athos. (Theolog. Litter.-Ztg., 12.)
Lossow. Triomphe de Cupidon. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)
Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'École française de Rome. (Bullet. critique, 1—2.)
Ménard, R. Le monde par les artistes. (Véron, L'Art, 342.)
Menge. Einführung in die antike Kunst. (Deutsches Litteraturblatt, 15. Mai.)
Meyer, W. Etude sur les diptyques. (Revue critique d'histoire et de littérature, 19.)
Palissy, B. Les oeuvres, édition 1881. (Véron, L'Art, 336.)
Palustre, Léon. La renaissance en France IV. (Le Livre VI.)
Pausanice descriptio arcis Athenarum edid. Ot. Jahn, recog. A. Michaelis. (Liter. Centralbl., 25.)
Rayet. Monuments de l'art antique. (Revue critique, 27.)
Rayet, O. Monuments de l'art antique. (Deutsche Litter.-Ztg., 30.)
Rollett. Die Bildnisse Goethe's. (Grenzboten, 23.)
Rooser, M. Geschichte der Malerschule Antwerpens. (Deutsche Litter.-Ztg., 29.)
Rossi. Piante di Roma. (Von Lacour-Gayet in l'Athenaeum belge, 13.)
Schmarsow, A. Raphael und Pinturicchio in Siena. (Laroche, L'Art, 341.)
Schmidt. Katalog der Pinakothek in München. (Von Wurzbach in Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 39.)

Romanische Wandmalereien in Tirol.

I. Aus der Katharinenkapelle zu Hocheppan.

Wenn Malerei und Plastik im Mittelalter die grossartigen Leistungen der Architektur nicht erreichten, so haben jene Künste, unabhängiger von localen Eigenthümlichkeiten und zufälligen Bedingungen, den allgemeinen Geist der Zeit doch in charakteristischen Zügen abgespiegelt und durch mannigfaltige, nicht immer rohe Formen die vielseitigen Bestrebungen der alten Meister in der Verbindung antiker Elemente mit eigenartigen Entwürfen bezeugt. Wie die Offenbarungen der heiligen Schrift den Inhalt des Glaubens bildeten, so galten die Ueberlieferungen der altchristlichen Kunst als Richtschnur für die Schöpfungen der Malerei und Bildnerei, bis sich dem Künstlerauge im Spähen nach höheren Zielen und in dem Studium der Natur ein neues Stilgesetz erschloss. Von diesem Entwickelungsgange geben indess nur die Miniaturen zuverlässige Kunde: so häufig Wandgemälde zum Schmucke der Gotteshäuser dienen mochten, so selten finden sich Reste derselben in ursprünglicher Beschaffenheit, indem die meisten Kirchen romanischer Bauart verfallen oder umgestaltet, in den erhaltenen die alten Bilder durch Uebermalung, Tünche, Wind und Wetter verdorben, ausgelöscht, zum Theil der Anschauung entzogen sind.

Auch in Tirol erreichen die Bildverzierungen der Wände aus jener Zeit nur eine geringe Zahl, deren genaue Kenntniss die Schwierigkeit der Untersuchung bisher verhindert hat. Wer aber die Mühe wiederholter Besichtigung nicht scheut, der wird von diesen alterthümlichen Fragmenten, ob auch verblasst, verwischt, beschädigt, in lichtlosem Raum, hier durch die Eigenheiten der Figurenbildung, dort durch den Formenschatz der Ornamente zur Vertiefung in die Ideale wie in das technische Verfahren der Künstler angeregt. So möge der Versuch, den Fachgelehrten Skizzen und Umrisse einiger Wandgemälde aus dem

Alpenlande zu unterbreiten, nachsichtige Beachtung, von berufenen Händen Ergänzung und Berichtigung erfahren.

Bei den eigenthümlichen Verhältnissen Süd-Tirols zwischen Deutschland und Italien dürfte ein kurzer Hinweis auf die politische Gestaltung der Bisthümer Brixen und Trient zur Uebersicht der allgemeinen Culturentwickelung geboten sein.

Schon unter den Wirren der Völkerwanderung drang eine geistige Macht mit stiller Gewalt durch die Alpenpässe in das rhätische Land: Sendlinge des Christenthums pflanzten auf die Tempel des Saturn und anderer Götter das Kreuz. St. Cassian, Begründer des Bisthums Säben, Vigilius von Trient und der Reiseapostel Valentin aus Passau bezeichnen die wichtigsten Träger des Lichts, das im vierten und fünften Jahrhundert die Schatten der heidnischen Welt in dem Gebirge verflüchtigte, Sinn und Sitte der germanischen Barbaren mildernd und veredelnd durchdrang. Mit Ausnahme der Slaven in den östlichen Theilen und der altrömischen Elemente, welche in verschiedenen Thälern zurückgeblieben waren, hatten Longobarden, Alemannen und Bajuvaren nach dem Verfall der Gothenherrschaft den Besitz des Berglandes errungen, bevor Karl d. Gr. diesem Gebiete feste staatliche Gliederung unter fränkischem Regimente gab. Im Hinblick auf die Wichtigkeit der Alpenpässe für die Beziehungen Deutschlands zu dem Süden trennte Otto I. die Grafschaft Trient 952 von Italien, indem er sie mit der Mark Verona seinem Reiche verband. Wie damals zu »Bern« das Recht in der Mundart der Germanen verkündet wurde, so behielt Südtirol Jahrhunderte hindurch fast unverkümmert deutsches Gepräge, nachdem Konrad II. 1027 das Land im Gebirge den Bischöfen Hartwig von Brixen und Ulrich von Trient als unmittelbare Reichsfürstenthümer übergeben hatte. Allein obwohl der Letztere nun in den Comitaten Bozen, Vintschgau und Trient das geistliche und weltliche Schwert zu führen, Bann und Acht zu verhängen berechtigt war, als Lehensherr den Grafen und Grossen Hof gebot, durch Zölle, Bergbau, Münzregalien die Mittel zur Geltendmachung der Herrscherrechte gewann, blieb doch die Stellung dieses Reichsfürsten vielfach unbestimmt, zumal der Zusammenhang mit der Veroneser Mark die Neigung zum Anschluss an Italien unterhielt. Selbst die schärfere Betonung der Unterordnung unter das Reich in der Bestätigung der Grafschaftsoberherrlichkeit 1161 durch Kaiser Friedrich I. hatte für die Beseitigung dieser schwankenden Zustände nur vorübergehenden Erfolg.

Noch weniger gelang den Bischöfen von Brixen die Entfaltung oder Kräftigung der verliehenen weltlichen Macht, wie treu sie zu dem Oberhaupte des Reiches halten mochten. — Von der Verwirrung, welche

Gregor VII. durch das Verbot der Priesterehe und Laieninvestitur, wie durch die Anerkennung Rudolfs von Schwaben gegen Heinrich IV. auch in Tirol hervorrief, gibt die Synode zu Brixen 1080 ein düsteres Bild. Auf Anlass des geächteten Kaisers wurde der Papst von dreissig versammelten Bischöfen abgesetzt, an seiner Stelle Guibert von Ravenna erwählt und unter dem Namen Clemens III. durch die excommunicirten Bischöfe von Modena und Arezzo geweiht. Doch unbeirrt verfolgte Rom, von einer grossen Idee geleitet, den Aufschwung zu dem Gipfel hierarchischer Gewalt, während das Kaiserthum der Ohnmacht zu verfallen schien. Inzwischen erstanden in dem Berglande die Grafen von Andechs, von Eppan und von Tirol als Herren umfangreicher Gebiete, in denen sie gemeinsam mit den geistlichen Fürsten bestimmenden Einfluss auf die Bevölkerung übten. Und als die Letztgenannten das Erbe der Andechser übernahmen, um mit beharrlichem, auf ferne Ziele gerichteten Sinn den Ringkampf um die Alleinherrschaft zu beginnen, da traten ihnen die Eppaner in unversöhnlicher Feindschaft entgegen und bereiteten sich selber, ungestümer, rücksichtsloser, ihren Untergang.

Als Ahnherr des Eppaner Geschlechts wird der Welfenspross Ethiko von Bozen genannt, dessen Enkel Friedrich, etwa 1090, vor der Uebermacht des Tridentiner Bischofs auf die feste, hoch über dem Rebenlande von Missian belegene Burg entwich. Seine Söhne Heinrich, Arnold und Ulrich wurden Stifter der Linien von Mareit, von Ulten und Eppan, deren letzte mit der Wende des dreizehnten Jahrhunderts von dem Schauplatz der Geschichte verschwand. Im Gegensatz zu den ghibellinischen Grafen von Tirol waren die Eppaner eifrige Welfen, ohne sich an den Kämpfen des Kaiser- und Papstthums zu betheiligen; sie wandten vielmehr ihre Waffen gegen die gehassten Ahnenfeinde und deren Lehensherren, die Fürstbischöfe von Trient. An diesen Fehden nahmen zwar die friedlicher gesinnten Grafen von Mareit, denen das Kloster in der Au bei Bozen 1160—65 seinen Ursprung verdankte, keinen Theil, aber Ulrichs Söhne, Friedrich und Heinrich, trugen von ihrem Stammschloss 1153, zwei Jahre nach der Thronbesteigung Friedrich Barbarossa's, die Fackel des Krieges durch das Land, erfüllten das Thal der Etsch mit Blut und Brand und wiesen in dem ersten Siegesrausch die Vermittelung des Bischofs Hartmann von Brixen übermüthig zurück.

In diesen Streitigkeiten, welche das Gefüge des Staatsverbandes tief erschütterten, trat vor der Zügellosigkeit des Ritterthums und vor den Schrecken des Faustrechts die Macht des religiösen Sinns mit dem Gesetze milder Sitte in den Hintergrund. Oft genug hatten die Bischöfe selber ihre geistlichen und weltlichen Befugnisse mit dem Schwerte zu

vertheidigen; nicht immer schreckte die Autorität des heiligen Vaters verwegene Edelherren vor frevelhaften Uebergriffen zurück. Als Hadrian IV. zwei Cardinäle mit Geschenken an den Hof des deutschen Kaisers sandte, wurden die Kirchenfürsten auf ihrem Zuge durch Tirol von den Eppaner Grafen überfallen, beraubt und in Ketten gelegt, bis sie durch Stellung einer Geisel ihre Freiheit erlangten. Auf die Nachricht von dieser Verhöhnung des kaiserlichen Geleitbriefes brach Heinrich der Löwe Burg auf Burg der gefürchteten Dynasten — ob Hocheppan, haben die Chronisten verschwiegen — und zwang sie, nach Ersatz des Raubes, dem Kaiser Heeresfolge zu leisten; und als sie dann, 1181, dem Tridentiner Bischof Salomo einen grossen Theil ihrer Besitzungen, darunter die Goldgrube auf dem Nonsberg, übergeben und sich zu Vasallen des Stifts erniedrigen mussten, da verblich allmälig der Stern ihres Ruhmes, ihrer Macht. Ob das Geschlecht Jahrzehntelang noch in den Angelegenheiten des Landes und des Reiches seine Stimme erhob, Friedrichs Enkel, Ulrich III. von Ulten dem Hause neuen Ruhm, Egno von Eppan grössere Bedeutung verlieh: der Eine wie der Andre vermochte nicht den Ablauf des Verhängnisses zu hemmen, das ihren unruhvollen Bestrebungen ein klägliches Ende gab. Nach Ulrichs Tode, 1248, fiel die Vogtei von Brixen an den Grafen von Tirol, Bischof Egno starb 1273 im Exil zu Padua und mit seinem Bruder Gottschalk, Domherr zu Trient, sank 1300 der letzte Spross des mächtigen Seitenstamms der Welfen in das Grab.

Einst hatten sie den Schlüssel des Vintschgaus, die Finstermünz, in ihrer Hand gehalten, mit Gütern und Gilten in die Besitzungen der tirolischen Grafen wie der Tridentiner Fürstbischöfe übergegriffen, Schlösser, Burgen, Meierhöfe, Huben, Grund- und Zehentholden ihr Eigen genannt und über zahlreiche Vasallen unter dem jüngeren Adel geboten; dann waren sie zu Dienstmannen des Bischofs und dadurch auch des Landesfürsten herabgesunken, den sie oft genug als Träger des bischöflichen Glockenseils verspottet hatten und der als Stiftsvogt dessen Lehensträger nun unter das Banner des Tiroler Aars berufen konnte — und zuletzt aus erbitterten Widersachern der Kirche eifrige Vertreter und Förderer der bischöflichen Interessen geworden, während ihr hinterlassener Besitz Meinhard II. von Tirol eine breitere Grundlage zu freier Machtentfaltung bot.

Die letzte Wandlung vollzog sich unter Egno von Eppan, dessen dreissigjährige Kämpfe gegen die aufstrebende Macht der Grafen von Tirol ebenso erfolglos als die Anstrengungen seiner Ahnen blieben, obwohl sie nicht mehr auf die Hebung des eigenen Hauses, das keinen weltlichen Träger des Wappenschildes mehr besass, sondern vorzugs-

weise auf Erhaltung der stiftischen Hoheitsrechte gerichtet waren. Als Bischof von Brixen Parteigenosse des Königs Konrad, der ihm 1240 die Investitur der Regalien mit Scepter und Fahne verlieh, dann an der Seite des römischen Stuhls, dem er zehn Jahre später die Erhebung auf den Bischofssitz zu Trient verdankte, vermochte Egno weder mit Unterstützung der weltlichen, noch unter dem Schirm der geistlichen Macht die Bedrückungen der Vögte abzuwehren und musste es geschehen lassen, dass Albert III. von Tirol 1248 die brixnerischen Lehen des Herzogs Otto von Meran, 1253 auch die Lehen des eigenen Hauses in seiner Hand vereinigte. Durch Theilung des Erbes zwischen Alberts Schwiegersöhnen fielen die meisten Allode und Lehen an Meinhard von Görz, der in dem tridentinischen Gebiet immer neue Besitzungen, immer grösseren Einfluss gewann. Zugleich erschütterten Friedrichs II. Kriege mit den lombardischen Städten die Ruhe des Bisthums Trient, dessen Verwaltung der Kaiser 1239 einem italienischen Beamten übergeben hatte und später in die Hände Ezzelin's da Romano fallen liess. Fünf Jahre lang sah sich der geistliche Gebieter von seinem Hirtenstuhl vertrieben und bis zu Ezzelin's Tode, 1259, immer neuer Vergewaltigung dieses »Erzfeindes aller Städtefreiheit«, immer wiederkehrenden Angriffen unzufriedener Grossen ausgesetzt.

Vergebens versuchte Egno bei dem Tode Meinhards I. die Lehen der Grafen von Eppan und Ulten zu Gunsten der Kirche einzuziehen. Meinhard II. errang 1259 die Investitur der alten Tiroler wie der neuen Eppaner Lehen mit sieben Fahnen und fügte dem werthvollen Besitz noch die Lehen des Bisthums Chur im Vintschgau hinzu. Als Aufruhr und Empörung den Kirchenfürsten 1265 aufs neue bedrängten, nahm Meinhard von der Stadt und dem grössten Theil des Bisthums Trient Besitz, bis Egno in Bozen 1268 gegen Zusicherung wirksamen Schutzes auf Ersatz der erlittenen Schäden und Unbilden verzichtete. Alle Anstrengungen des Bischofs hatten nicht hingereicht, die weltlichen Rechte des Stifts noch einmal kräftig zusammenzufassen; er unterlag im Wettstreit gegen kühnere Vasallen, denen die fortgesetzte Vereinigung von Lehen und Gefällen mit den ausgebreiteten Besitzungen des Eppaner Hauses zur Aufrichtung der landesfürstlichen Gewalt auf dem Grunde kirchlicher Oberherrlichkeit Antrieb und Mittel gab. Die Lehenspflicht gegen das Bisthum ward von Meinhard II. in Vergessenheit gebracht und so die ursprüngliche Grafschaft im Vintschgau mit allen aus den Gebieten Brixen und Trient dazu gezogenen Alloden, Kirchen- und Reichslehen, Gütern, Gülten und Regalien als reichsunmittelbare Grafschaft Tirol der Abhängigkeit von den geistlichen Fürsten entrückt.

Aus diesen Schicksalen des Landes, das durch seine natürliche

Lage auf den Verkehr mit Italien hingewiesen, durch den Gang der historischen Entwickelung mit dem deutschen Reich verbunden war, erklärt sich das Doppelgepräge der Cultur in Südtirol. Seitdem Konrad II. den Bischöfen weltliche Hoheitsrechte verliehen hatte, blieben die Kirchenfürsten in der Regel Verbündete des Kaisers, von dem sie die Bestätigung und Aufrechthaltung dieser Machtbefugnisse erhofften und erhielten. Genöthigt, die Verwaltung ihrer Gebiete eigennützigen Vasallen zu überlassen, fühlten sie sich naturgemäss zu dem Reichsoberhaupte hingezogen, das ihrer Doppelstellung Begründung und Befestigung gab. Im Wetteifer um die Gunst des Herrschers, dem sie als Räthe und Gesandte, auf Hof- und Reichstagen, im Lager wie auf den Heereszügen nach Italien, selbst gegen die römische Hierarchie, ihre Dienste liehen, behielten nur wenige friedliebende Naturen, wie Hartmann von Trient und Reginbert von Brixen, zur Pflege des Kirchenamtes und Reform der Kirche Gelegenheit; die Meisten blieben, in das geräuschvolle Getriebe am Kaiserhofe, in Streitigkeiten mit den Vasallen und die Wechselfälle der grossen Fehden des Kaiser- und Papstthums verstrickt, den Künsten des Friedens abhold, fern und fremd.

Während die weltlichen Hoheitsrechte mit der Gerichtsbarkeit und militärischen Gewalt des Bischofs auf der Investitur beruhten, ward aus den Abstufungen des Lehensverbandes — von den Bischöfen und den Herzögen von Meran als Lehensträgern des Kaisers, bis zu den Freibauern und Zinsleuten herab, die von Ministerialen oder Edelherren kleine Lehen empfingen — die Gliederung der Wehrverfassung abgeleitet, indem die Dienstmannen nach dem Grade ihrer Belehnung dem zweiten bis siebenten Heerschild überwiesen wurden. — Wenn in dem Gerichtswesen die Einflüsse beider Nachbarländer in der Mischung germanischer und römischer Formen zu Tage traten, so bezeugen öffentliche Gerichtsverhandlungen noch im zwölften Jahrhundert die Gültigkeit altdeutscher Satzung, die freilich mit der Sprache mehr und mehr dem römischen Rechte wich, als Friedrich II. in der Absicht, den Schwerpunkt seines Reiches nach Italien zu verlegen, die Verwaltung des tridentinischen Gebietes italienischen Beamten übertrug.

In raschem Triebe entfalteten sich die Blüthen der materiellen Cultur, da unter der Gunst des milden Klimas Getreide und Wein in solchem Grade gediehen, dass selbst Dichter die Güte des Bozner Traubenblutes priesen, das Bürgerthum der Städte und Flecken den Aufschwung des Gewerbes begünstigte, zahlreiche Silberarbeiter an den Erträgnissen des Bergbaus lohnende Beschäftigung fanden. Neben Krönungs-, Feld- und Kreuzzügen der deutschen Kaiser belebten Handelskarawanen die Alpenstrassen, Fahrzeuge auf der Etsch vermittelten den Waarenaus-

tausch mit Italien und die Messen von Bozen erlangten immer grösseren Umfang, immer höhere Bedeutsamkeit.

Trotz mannigfacher Missbräuche in der Kirche wuchs das Ansehen der Priesterschaft und ihr Einfluss auf die Laienwelt; es erstanden nicht blos Kirchen, Klöster, Spitäler und Niederlassungen der Deutschordensritter in Südtirol, sondern auch Dom- und Klosterschulen zu Brixen und Trient, in denen geistliche Zöglinge zur Kenntniss der Theologie und der sieben freien Künste gelangten. Die Ritterwelt dagegen blieb auf Beute-, Jagd- und Kriegeszügen, wie auf den Pilgerfahrten nach Jerusalem mit den Strömungen des Lebens in Berührung, in den einsamen Burgen nicht immer ohne Pflege und Genuss der Kunst und Poesie. Wenn sie an Gelehrsamkeit der Geistlichkeit den Vorrang lassen musste, in der Rohheit ihrer Lebensweise, in Frevel und Gewaltsamkeit als Verächterin des Rechts wie der Sitte erschien und vertraulichen Verkehr mit dem Volke mied, so wurde sie doch durch die grossen Ideen der Zeit nicht selten zu Heldenthaten im Gottes- und Herrendienste, zu ritterlicher Uebung des Frauendienstes angeregt. Walther von der Vogelweide, Leutold von Seben, Rubin und Walther von Metz werden als höfische Sänger aus südtirolischen Gauen genannt und die Berge »zwischen Wälschland und Deutschland« in den Sagen von Laurin und Alberich mit dem Goldschein der Dichtung umstrahlt. Auf Ritterspielen und Turnieren zu Bozen und Brixen an der Mahr stellten die Edelherren Spiegelbilder fürstlicher Pracht zur Schau, bei Zechgelagen oder Festen verstatteten sie dem fahrenden Spielmann Eintritt in den Herrensaal, und während sie von kunstgeübten Händen der Heimat Truhen, Kästen, Bänke, Tische, Bettgestelle für den Palas und die Kemenate schnitzen, Humpen, Krüge, Thongeschirre modelliren, Wappenschilder, Wehr und Waffen fertigen liessen, oder kostbare Stücke von Händlern erstanden, riefen sie zur Verschönerung der Burgcapelle wohl einen Maler aus Deutschland oder aus Italien herbei.

Doch trat unter den bildenden Künsten nur die Architektur entschieden in den Vordergrund. Die Anlage von Burgen, Klöstern, Kirchen und Kapellen, wie die Vergrösserung der Städte und Dörfer förderte durch vielseitige Aufgaben ihre fruchtbare, an profanen und kirchlichen Gebäuden jener Periode erkennbare Entwickelung, indess Sculptur und Malerei nicht blos durch die Zwistigkeiten der Ritter mit Bischöfen und weltlichen Grossen, des Kaisers mit dem Papst und den lombardischen Städten, sondern auch durch die unsichern Zustände des Landes ernste Hindernisse fanden. Zum Schutz vor feindlichen Angriffen war für den Adel in erster Reihe die Befestigung seiner Horste durch Thürme und Mauerringe geboten, inmitten drohender Gefahren der Freude an

heiterm Bildschmuck wenig Raum vergönnt und zur Heranbildung tüchtiger künstlerischer Kräfte auf tirolischem Boden kaum Gelegenheit. Dieser Voraussetzung entsprechen die erhaltenen Denkmäler, deren stilistische Verschiedenheiten auf den Mangel einer heimischen Schule und das zufällige Zusammenwirken deutscher und italienischer Meister deuten.

Am Fuss der Mendel, deren mauersteiler Wall den Monte Roen mit dem Gantkogel verbindet und von dieser Warte fast im rechten Winkel zum Gampenpass, dem nördlichen Thor des Nonsberges streicht, erblickt man schon von Bozen das Gemäuer einer Feste, deren ungebrochener Berchfriet seit Jahrhunderten an das verschollene Geschlecht der Grafen von Eppan mahnt. Unfern des Weges, der an Korb und Boimont, zwei Burgen ihrer Dienstmannen, vorüber zur Ruine führt, ragt ein vierkantiger, von zerbröckelter Mauer umfriedeter Thurm ohne Thür, ohne Absatz, aus dem Nadelwalde: die Ecken von roh behauenen, zum Theil gebuckelten Porphyrplatten eingefasst, die Süd- und Ostwand durch Kragsteine und schmale Fensterausschnitte dürftig belebt und der Hohlraum von zwei Meter starken Wänden umschlossen, auf deren oberem Rande Dornstrauch und Esche als Zeichen des Friedens grünen. Es war das vorgeschobene Castell von Hocheppan, dem Hauptschloss, das noch immer drohend aus hohlen Fensteraugen niederschaut und das, von unersteigbaren Felsabstürzen, von Mauer und Graben umgeben, im Mittelalter auch mächtigen Feinden unbezwingbar erschien. Jetzt mildern Epheu und Föhrengestrüpp den Eindruck starren Trotzes, welchen die Vorderansicht in dem Beschauer hinterlässt, aber während hier das Grün der Pflanzenornamente den scharfen Linien des fünfseitigen Thurms und dem graubraunen Mauerwerk des Palas eine malerische Zier verleiht, bieten formlose Porphyrtrümmer am Südhang einen düstern, fast schreckenerregenden Anblick dar.

Hat man die beiden Vorhöfe und das Eingangsthor durchschritten, so gelangt man auf schmalem Gange mit offnen Seitenbögen zu dem innern, von der Ruine des dachlosen Herrenhauses auf einer, von der thurmartigen Kemenate, des Pächters Wohnung, auf der andern Seite begrenzten Ring und steht der altersgrauen, 1131 vom Bischof Altmann aus Trient geweihten Katharinencapelle gegenüber, welche im Süden des länglich viereckigen Platzes durch Spuren farbiger Bemalung die ursprüngliche Bestimmung des Gotteshauses verräth. Fünf Stufen leiten von der niedrigen, mit kantigen Porphyrplatten eingefassten Pforte auf den vertieften Boden der deckenlosen, 9,7 M. langen, 4,9 M. breiten, auf dem Westgiebel mit thurmartigem Aufsatz gekrönten Basilika, deren

Mittelnische die Ostwand in flacher Wölbung durchbricht, während die Nebenapsiden durch Vertiefung der 75 Ctm. dicken Mauer hergestellt und wie jene durch ein schmales, geradlinig abgeschlossenes Fenster dem Morgensonnenlicht geöffnet sind.

An der Aussenwand sieht man die Kreuzigung über der Thüre von der Kolossalgestalt des christlichen Hercules und einem Jagdstück eingefasst, das ehemals den grössten Theil der Fläche bedeckte und nun allmälig wieder unter der Tünche zum Vorschein kommt. Noch leuchten durch den Kalkanstrich die Umrisse eines Riesenhirsches, der fliehend seinen schmalen Hals zurückbiegt, nach dem Reitertrupp und der Meute zu schauen, welche des Jägers Hornsignal auf die Fährte des Wildes lockt. So heftig bewegt das kräftige Thier mit langgestreckten Füssen und hochgehobenem Geweih, so ruhig die schlanke Gestalt des ritterlichen Waidmanns in grüner Tunica auf reichgeschmücktem Ross. Unter dem flachen, mit Steinen besetzten Barett fällt braunes, wellig gerieseltes Haar an der Schläfe nieder, rothbrauner, krauser, getheilter Bart umzieht das Kinn, und die gerade Nase mit feinen Flügeln entspricht dem langgezogenen Oval des jugendlichen Angesichts, das weder in dem starren Blick der grossen Augen, noch in dem ernsten Zuge des scharfgeschnittenen Mundes Erregung oder Ungeduld erkennen lässt. Näher dem Hirsche schimmert der Rücken eines zweiten, vielleicht auch eines dritten Pferdes, hier und da ein unbestimmter Farbenfleck durch den Ueberzug der Wand: von den Hunden und den Genossen des Jägers, der das feine, gebogene Horn an die Lippen setzt, fehlen sichere Spuren und es mag zweifelhaft erscheinen, ob die Ablösung des Bewurfes noch den vollen Inhalt der Darstellung erschliessen werde.

Da aus der heidnischen Zeit die Vorliebe der Germanen für das Thierleben auf ihre christlichen Nachkommen übergegangen und von diesen durch eifrige Bethätigung der Waidlust wie durch die Beschäftigung mit der Thierfabel gesteigert worden war, so hatten auch die Künstler zur Belebung schwerfälliger Bauglieder oder eintöniger Mauerflächen vielfach Thiergebilde verwandt, die aus der Legende, aus den bilderreichen Schriften der Kirchenväter oder symbolischen Werken gelehrter Mönche auf die Kirche und die Geheimnisse des Glaubens bezogen wurden. Wenn es deshalb keinen Zweifel erleidet, dass die Hirschjagd in Hocheppan einen religiösen Gedanken versinnlichen sollte, so muss doch die Deutung des Stücks auf Verfolgung der Seele überzeugender Begründung entbehren, so lange die Bilderreste keinen Einblick in die Scenerie, keine vollständige Uebersicht der Figurengruppe gestatten.

Wind und Wetter haben die Gestalt des Heiligen am westlichen Ende der Vorderseite bis auf den glatten Nimbus des runden Kopfes und das Muster des gelben Gewandes — ein schwarzes Vierblatt in braunem Ringe — zerstört und von dem Christkind auf seiner Schulter wie von dem Eremiten auch die letzten Linien ausgelöscht; schonender ist die Zeit mit dem Kreuzigungsbilde verfahren, das seitlich von rothen, sockellosen Säulen mit Blättercapitell, oben von einem Palmettenfries umrahmt, ausser der Figurengruppe und streifigen Gliederung des Bildgrundes mit blauem Vorhang hinter dem Kreuz und buntem Lilienmuster am Fusse des Stammes, Sonne und Mond mit physiognomischen Zügen umschliesst — die röthlich braune Scheibe des Tagesgestirns von einem Strahlenkranz umwoben.

Mit geraden dünnen Armen, ausgebogener rechter Hüfte und langen, parallel gestreckten Schenkeln hängt Christus an dem rothen Balken, die Füsse in spitzem Winkel auf das Brett gesetzt, den Kopf auf die rechte Schulter geneigt. Schwache Runzeln der niedrigen Stirn und leichte Verschiebungen der halbgeschlossenen, geschweiften Augenlider zeichnen mit der Linie des abwärts gesenkten Mundes die letzten Regungen erlittenen Schmerzes in das schiefe Oval des Gesichts, das bei gefälliger Bildung der schmalen, schwachgebogenen Nase, des lockigen Barts und gerieselten Haars von röthlicher Farbe — ohne Dornenkrone — den Ausdruck ruhiger Ergebung trägt. Uebereinstimmend mit dem Colorit des Kopfes hat der Maler den kräftigen rothbraunen Umriss des anmuthig gebogenen Oberkörpers mit dünnflüssiger, mattgelber Farbe, anscheinend al fresco gleichmässig ausgefüllt, die Schulterblätter und die Gliederung des Leibes — nicht das Rippengefüge — durch leichte grüne Bogen angedeutet und von dem grünlich schattirten Fleischton das fahle Lendentuch nur durch den rothen Gurt und Saum — der Länge nach durch rothe Faltenstriche — abgehoben. Schurzartig fällt die glatte Hülle in straffem Anschluss an die Glieder bis auf die vorgebogenen Kniee herab und lässt die steifen, stockartig dünnen Unterschenkel frei, an denen so wenig wie an den keilförmig flachen Füssen mit tiefeingeschnittenen Zehen Adern oder Sehnen sichtbar sind.

Longinus und Calphurnius umgeben mit der Gottesmutter und dem Lieblingsjünger das Kreuz, dessen Fuss dem Wurzelstocke eines Baumes gleicht. Der Erste in blauem Ueberwurf und engem grünen Beinkleid öffnet mit der Lanze die Brust des Herrn; in ausgespreizter Haltung, mit abgewandtem Kopf reicht sein halbunbekleideter Genosse dem Sterbenden den Schwamm mit Essig dar und hält in der aufgestemmten Rechten ein gelbes Henkelgefäss: trauernd stützen Maria und Johannes das schiefgeneigte Haupt. Wie der Mutter bleiche Wangen

und des Freundes lieblich ernstes Gesicht feinere Conturen als die breiten kurzen Köpfe der Schergen tragen, stehen auch ihre hohen, schmalen Gestalten zu dem eckigen Gliederbau der kleineren Nebenfiguren in



Abbild. I. Kreuzigung. Hocheppan. Höhe 1,90 M., Breite 1,56 M.

leichtem Gegensatz. Scheinbar selbstvergessen hat Maria die Rechte unter dem rothen Mantel vorgestreckt und so den Mittelstreif des blauen Kleides entblösst, das mit feinen Strichelfalten und feineren Lichtstreifen des mattgelben Grundes gerade niederfällt, indess Johannes blauer

Mantel, unter dem rechten Arm über die Hüfte gezogen, mit dem dreieckig zugezpitzten Ende das rothe oder braunrothe Kleid zum Theil verdeckt; aber dieser Wechsel der Draperie und der Bewegungsmotive vermag nicht die Einförmigkeit zu mildern, welche die Symmetrie aller Figuren und die Steifheit ihrer dünnen Glieder erzeugen. Der Gruppe fehlt Natürlichkeit, den Köpfen Leben, den Körperformen Ebenmaass; die kräftige, bisweilen harte Umrisszeichnung, flache Modellirung und eintönige Farbengebung, in der Roth, Blau und Grün für die Kleiderstoffe, fahles Gelb für den Fleischton Verwendung gefunden haben, reichten zur treuen Spiegelung des ergreifenden Vorgangs nicht aus. Dennoch fesseln die Trauernden durch feierliche Haltung und den Ernst der Mienen, der Crucifixus bei aller Unbestimmtheit seiner Züge durch sanften Hauch des Friedens und über die scharfen Linien des Kreuzes zieht sich im Fries ein weicher Blätterkranz. (Vergl. Abbild. I.)

Im Innern der Capelle ist nur die östliche Giebelmauer mit den Apsiden und ein Feld der Südwand von der Tünche des Maurers verschont geblieben; hier und da locken Farbenreste zu dem Versuch, die überstrichenen Partien wieder bloszulegen, aber auch vor der Aufdeckung des ganzen Bilderkreises verdienen die erhaltenen Malereien, vor allem in der Mittelnische, gewissenhafte Würdigung. Während hier die thörichten und klugen Jungfrauen einander gegenüberstehen, erfüllt Maria mit dem Kinde den Hintergrund, ein Engelpaar die Wölbung des Deckenfeldes — beide Bilderreihen durch einen Fries getrennt, der mit dem Fensterbogen gleiche Höhe hat.

In voller Vorderansicht, gerade aufgerichtet, sitzt Maria auf massivem Sessel als Himmelskönigin und hält mit steifen, grossen Händen das Kind auf ihrem Schooss. Aus dem regelmässigen Gesicht mit hochgewölbten Brauen über grossen starren Augen, schmaler, an der Spitze herabgezogener Nase, dünnen Lippen des breiten strengen Mundes und breitgerundetem Kinn leuchtet unter dem blauen, wagrecht die Stirn, geradlinig Schläfe und Wangen begrenzenden Schleier ein freier, offner, durch die majestätische Haltung der Figur wirksam hervorgehobener Zug. Kopftuch und Mantel von gleicher Farbe und demselben Stoff, der in gefälliger Biegung um Schultern und Arme sich schmiegt und über beide Kniee heraufgezogen, mit dem Zipfel in einfachen Windungen bis auf die Füsse niederfällt, ohne die geradlinige Seitenfaltung des graugrünen, über die Unterschenkel straff gezogenen Kleides zu verhüllen.

Unter schiefer Neigung des Oberkörpers und Verschränkung der Schenkel sitzt das knabenhafte, kräftig entwickelte Kind auf den Armen der Madonna und hebt die Rechte segnend gegen deren linke Schulter: verständig, kalt, fast streng in Miene und Blick, der Kopf durch langes,

glattgestrichenes Haar von brauner Farbe über der hohen Stirn und durch das henkelartige Ohr jugendlicher Lieblichkeit beraubt. Fehlerhaft der ungegliederte rechte Fuss und die arg verkrümmte, mit einer Rolle aus der Mantelhülle vorgestreckte Linke, unklar die Anordnung des graugrünen Ueberwurfes, unschön die sackartige Einschnürung des



Abbild. II. Madonna mit dem Kinde. Mittelapsis. Hocheppan.
Höhe 1,36 M., Breite 0,36 M.

Oberschenkels durch die gelbe Tunika, deren weiter, schiefgeschnittener Aermel sich in natürlicher Biegung um Schulter und Oberarm legt. — Quadratische Felder mit Perlen und grünen Ringen auf braunem Grunde zieren die Vorderfläche, Perlen und Edelsteine die gelben Pfosten des Sessels, über dessen Rande die Figur durch violetten Anstrich der Mauer im Umriss einer Vase statt der fehlenden Lehne einen besondern Hintergrund erhalten hat. (Vergl. Abbild. II.)

Lebensvoller sind die Engel, welche zur Rechten und Linken weit ausschreitend dem Thron der Herrin nahen und mit gebogenem Knie und zurückgestrecktem Fuss, mit einem halbgehobenen und völlig gesenkten Flügel die Weltkugel dem Kinde als Zeichen der Huldigung entgegenbringen. Von gleicher Bildung des ovalen, breitgerundeten Gesichts und des welligen Haars über der niedrigen Stirn, in schwungvoller Gewandung, die den Gliederbau durchscheinen lässt und zwischen den Füssen wie im Winde flattert, erscheinen beide nicht ohne Anmuth, die dem strengen Zuge des Mundes und dem ernsten, einander zugewendeten Blick aus dunklen Augen ein milderes Gepräge gibt. Dunkelgrüne Schatten und aufgesetzte Lichter gliedern den mattgrünen, von markigen Umrissen begrenzten Mantelstoff, der über der linken Hüfte zusammengeschnürt, in breiten schweren Windungen über die vorgestreckten Arme niederhängt, in weichen Bögen das rechte Knie und den linken Unterschenkel umspannt und einen Theil der gelben, fein gestrichelten, röthlich braun schattirten Tunica enthüllt. Die Gesichter zeigen denselben fahlen — von dem perlenumsäumten Nimbus wenig verschiedenen — Ton wie die Madonna und das Jesuskind, entbehren hier wie dort des Wangencolorits. (Vgl. Abbild. III.) Zerklüftung der Mauer hat den Engel zur Rechten, dessen weissgerandete Kugel das Licht des Tages bedeuten mag, bis auf den Kopf, die Finger der halbverhüllten Rechten, Theile der Flügel und die rothen Schuhe der schmalen Füsse zerstört, doch dürfte bei der Symmetrie beider Figuren aus der Zeichnung des erhaltenen Himmelsboten mit braunem Kugelumriss das Fragment in allen wesentlichen Theilen richtig zu ergänzen sein.



Abbild. III. Deckenmalerei. Mittelnische. Hochеppan. Höhe 0,83 M., Breite 0,46 M.

Mit Liebe ist die Zeichnung des Frieses ausgeführt der über dem Haupt der Madonna und den Engelsköpfen die Wölbung durchzieht, durch dreifachen Wechsel der Farben und kräftige Schatten das Blatt-

werk belebt; von gleicher Zierlichkeit der untere Palmettenfries — die Scheide der beiden Seitenfelder, in denen die thörichten und klugen Jungfrauen Raum gefunden haben.

Noch ehe die christliche Kunst zur Darstellung des geistigen Gehalts dieser Parabel Befähigung besass, hat sie das Motiv für den plastischen Schmuck von Portalen verwendet, um durch den Rhythmus der Doppelreihe die architektonischen Glieder zu beleben. Dieselbe Absicht mochte den Maler der Capelle leiten, der, ohne Kraft zum Ausdruck der verschiedenartigen Empfindung, sich begnügen musste, die klugen Frauen, durch äussere Merkmale, wie den Heiligenschein, kapuzenartige Kopfbedeckung, Verhüllung der Hände, flache Becherform und gleichmässige Haltung der Lampe, von den Mitbewerberinnen zu unterscheiden, mit denen sie den Umriss und die Durchbildung des Gesichtes theilen, die sie an Regelmässigkeit der Bewegung übertreffen. — Bei wechselnder Neigung des Kopfes und Haltung des Lampenhorns behalten die übermässig schlanken, von parallel gefalteter Gewandung eng umschlossenen Gestalten zur Linken die einförmige Faltung der Draperie, wie sie der ruhigen Stellung dieser Figuren entspricht. Die vorderste der thörichten Frauen steht vor dem verschlossenen Thor und hat das tiefernste, anscheinend rathlos auf die linke Hand gestützte Gesicht gegen die Freundin zurückgewendet, indess die starren Augen wie verloren den leeren Raum durchdringen: regungslos die Lampe in der Rechten, regungslos die Gestalt; weder die niederhängenden Flechten der röthlich-gelben, von flacher Kappe mit hornartiger Spitze bedeckten Haare, noch die senkrechten Linien des Gewandstoffes lassen eine Nachwirkung des Ganges erkennen. (Vgl. Abbild. IV.) Unverhüllten Hauptes hält die folgende der Reihe mit steifen Fingern die umgekehrte Lampe und die langgeschlungene Sendelbinde umfasst; das letzte Paar, mit der Kappe auf seitlich gestütztem Haupt, verharrt in gleicher Ruhe und nur die mittelste, des Kopfs beraubte Jungfrau hält das rechte Knie, wie zu langsamem Schritt, ein wenig vorgestreckt. In dieser Gruppe zeigt die Kleiderhülle engeren Schnitt als auf der Gegenseite. Unter offenem Mantel mit abstehendem Kragen spannt die Tunica sich eng und prall um die flache Büste und die schmale Hüfte, verhüllt die Schenkel und umschliesst die dünnen Arme faltenlos bis auf das Handgelenk.

Auf beiden Seiten reiht sich Gestalt an Gestalt ohne trennenden Zwischenraum; aber indem die klugen Frauen gleichmässig leichten Schritts mit vorgeneigtem Haupt und erhobener Lampe nach dem Versammlungsorte ziehen, bietet die geschlossene Schaar, aus deren Typen uns der Geist romanischer Kunst mit leisem Nachhall classischer Ueberlieferung vernehmbar wird, schon durch den Fluss der Draperie einen

befriedigendern Anblick dar. Wie die weiche Scheitelhülle und der aufgeraffte Mantel, ist das gerade niederfallende Kleid in feinem Linienzuge und mannigfachen Wechsel der Faltenbrüche an die Glieder geschmiegt. — Das längliche Oval des Gesichts mit weitgeöffneten braunen Augen, schmaler, wenig gebogener Nase und breitem, scharfgeschnittenen Munde ist bei den Thörichten von herber Strenge, des Reizes holder Weiblichkeit und jugendlicher Schönheit bar, bei den Andern in weicheren Zügen, mit leichtem Anflug von Bescheidenheit und ahnungsvoller Erwartung ausgeprägt.



Abbild. IV. Mittelapsis. Linkes, südliches Seitenfeld. Hocheppan. Thörichte Jungfrau. Nr. 1, vom Schiff aus Nr. 5. Höhe 1 M., Breite 0,2 M.

So einfach die Zeichnung, welche mit kräftigen Strichen auf der Schattenseite die Formen begrenzt, für die Bildung des Mundes zwei flache, in den Winkeln auseinandergehende Bogen, für die Vertiefung des Kinns zwei kleinere Linien in gleicher Weise verwendet, so eintönig das fahle, durch grüne Schatten gedämpfte Colorit der Gesichter und die Farbengebung des Stoffs, der mit dunklen Conturen umzogen, bei den Mänteln der thörichten Frauen wie getuscht, gegenüber sorgsam nach Licht und Schatten abgestuft, zum Theil von weissem Liniensaum begrenzt erscheint. Hier sieht man braune und blaue Mäntel in gleicher Folge über grünem und gelben Kleide wiederkehren, dort nur die mittlere Jungfrau in blauer Oberhülle und mattgrüner, blauschattirter Tunica dargestellt: die Andern tragen unter braunem steifen Mantel das gelbe, parallel gefaltete Kleid. Dunklere Schatten derselben Farbe gliedern die Faltenbrüche, die Lichter sind mit feinen Pinselstrichen aufgetragen, hier und da von der Untermalung aus gespart.

Am Ende jeder Reihe bezeichnet thorartige Architektur mit schmalen Fenstern über einer Rundbogenpforte das Versammlungshaus. Doch nur auf der nördlichen Seite tritt Christus im gelben, rothgesäumten, über dem rechten Arm zusammengerafften, mit Stola verzierten Mantel und mit dem Kreuznimbus über bräunlich-violettem, kurzgestrichelten Haar aus der offenen Pforte und streckt die Rechte segnend, nach griechischem Ritus, der ersten Jungfrau entgegen. So weit der stark verstrichene Kopf erhalten, ist die Miene von düsterm Ernst erfüllt, der

Blick wie in Betrübniss seitwärts, nach den trostlosen Lampenträgerinnen gewendet, das Antlitz, wie die Hand, in roher Technik ausgeführt.

Obwohl die Frauengesichter von der Seelenstimmung nur ein unbestimmtes Abbild offenbaren, das durch die ungleichmässige Stellung der Mundwinkel leichte Aenderungen erleidet und nirgends die bewusste Absicht des Künstlers auf Versinnlichung des Empfindungslebens verräth, sind die verhüllten Häupter der klugen Frauen doch feierlicher, nonnenhafter, die Gestalten bewegter, die Formen plastischer gerundet als bei den gegenüberstehenden Figuren, deren herbe Züge geistiger Belebung, deren hagere Glieder anmuthvoller Bildung entbehren.

In der nördlichen Nebenapsis bot die Höhlung nur für wenige Gestalten Raum, von denen das Lamm an der Decke selbst im Morgensonnenlicht kaum noch den Umriss des Leibes, der Füsse und des Heiligenscheins unterscheiden lässt, die beiden Heiligen, welche ehrerbietig nach dem Symbol des Heilandes weisen, Bestimmtheit der Form wie des Ausdrucks verloren haben. Weder in dem greisenhaften Gesicht Johannes des Evangelisten, dessen kahler Kopf durch blaues Haar und blauen Bart, die niedrige dreieckige Stirn und leicht gekrümmte, kräftig ausgezogene Nase über breitem Munde einen seltsamen Anstrich erhalten hat, noch die gröberen Züge des Täufers, dessen reiches Haupt- und Barthaar braune Farbe trägt, enthüllen eine bestimmte Regung des Gefühls. Beide haben die grossen Augen nach oben gerichtet, die Rechte erhoben und mit der Linken eine Schriftrolle erfasst, deren Ende in der Fensterlaibung verschwindet. — Der braune Mantel und die graugrüne, weitärmelige Tunika des Einen lässt so wenig wie das Thierfell des Andern — mit stylisirter, flammenartiger Behaarung — die Körperformen sichtbar werden. Bei der rohen Zeichnung beider Figuren entbehren die ungleichen, zum Theil unschön gekrümmten Finger der breiten, grünschattirten Hände jeder feineren Gliederung, und wie die Färbung des Gewandstoffs ist auch der vierfache Anstrich des Bildgrundes und das Lilienmuster des Bodenstreifs mit groben Strichen ausgeführt.

Bei gleicher Grösse birgt die südliche Nische über der architektonischen Umrahmung des Fensters das Brustbild Christi, der die Symbole des Lehramts und der Kirchengewalt den Apostelfürsten übergibt. Grosse, mandelförmige, von dicken Brauen beschattete Augen und der breite, abwärts gezogene Mund geben dem grossangelegten Gesicht ein tiefernstes Gepräge, dessen geistige Bedeutsamkeit die niedrige Stirn zum Theil verkümmert. Volles, braunes Haar umzieht den Scheitel, die Schläfe und Wangen, kurzer brauner Bart bekränzt das runde Kinn und die gerade, eckige Nase zeichnet in den weichen Umriss ein scharfes

Relief. Die Gewandung ist nicht ohne Streben nach wirkungsvoller Vertheilung des Stoffs entworfen, der braune Mantel unter dem rechten Arm hindurchgezogen, in breiteren Partien vorne übereinander gelegt, die grüne Tunica durch einfachen Saum vom Halse abgehoben, glatt und prall an die Brust geschmiegt und mit der Stola verziert, deren eingewirktes Band, wie der frauenhafte, trefflich gefaltete Aermel, als Merkmal byzantinischer Tracht hervorgehoben werden darf. Im Einklang hiermit steht die Kreuzung des Daumens mit dem vierten Finger der rechten Hand, welche den Schlüssel umfasst, und der weissblaue Kreuznimbus über dem Haupt.

Auch die Apostel gemahnen an den Typus der altchristlichen Kunst. Zur Rechten Petrus, greisenhaft, mit tonsurirtem wulstigen Scheitel, dichtem blaugrauen Haar ohne Flocke über der niedrigen Stirn und vollem Bart, der den eingefallenen Wangen und dem Kinn breitere Rundung gibt, mit schmaler, wohlgeformter Nase und mandelförmigen Augen, fast zaghaft das Zeichen der Herrschaft über Himmel und Erde erfassend, indess die Linke eine Rolle aus der weichen Mantelhülle schiebt. Gegenüber Paulus, dessen Kopf durch die hohe Stirn, rundliche Wangen, braunes, glattgescheiteltes Haar und zugespitzten Bart jugendlicheren Anstrich — ohne den Ausdruck sinniger Ruhe und den schwermüthigen Zug in dem breiteren Munde des Judenapostels — erhalten hat und dessen gestrichelte Gewandung nur noch halbverwischte Faltenbrüche zeigt. Unter der grünen, aufgebauschten Tunica ist Petri rechte Schulter plastisch modellirt, der übrige Körper dagegen von dem gelben, innen blauen Mantel verhüllt, der über die linke Schulter und den Nacken gezogen, in schweren Windungen über Knie und Füsse gelegt, mit dem verblichenen Saum des Kleides verrinnt.

Sowohl die streifige Bemalung des Bildgrundes als die Verzierung oberhalb der Nische — in der Mitte die strahlende Sonnenscheibe, zu beiden Seiten geometrische Figuren — lassen Feinheit der Zeichnung und des Colorits vermissen. Gleiche Leichtigkeit der technischen Behandlung zeigen die Figuren und die charakteristischen Köpfe, von denen Petri seitwärts gewendeter Blick und gedankenvolle Miene sehr gut die Scheu des Apostelfürsten vor der Hoheit des Heilandes und seine Vertiefung in die Bedeutung der feierlichen Handlung spiegeln.

Da die Nordseite fensterlos geblieben, die später ausgebrochene Lichtöffnung der westlichen Giebelwand vermauert worden ist, so vermögen die beiden südlichen, halbrund abgeschlossenen Fenster nur ungenügend die östliche Giebelmauer zu erhellen, deren obere Hälfte Christus und sechs Apostel — alle von kräftiger Körperbildung, in weiter faltenreicher Gewandung mit blossen Füssen und tellerförmigen

Heiligenscheinen — in nischenartig gemalten Feldern auf breiten Sesseln mit gebogenen Seitenlehnen erfüllen. Es würde der Aufstellung eines Gerüstes bedürfen, um über die Beschaffenheit der verdunkelten, von Staub und Spinngewebe überzogenen, durch Regenwasser verwaschenen Figuren genauere Einsicht zu erlangen als flüchtige Ueberschau von den Sprossen einer schwankenden Leiter in dem ungewissen Dämmerlicht gestattete. Doch erscheint von dem Kopf des ersten Greises im Süden, mit fahler, niedriger Stirn, plump gewundenem Haar, grobgestrichenem Bart, hässlicher Ohrmuschel, derber Nase, starrem Blick und grämlichem Munde des zweiten Apostels jugendlich weiches Gesicht durch feine Form, gerieseltes Haar und den Ausdruck ernster Würde vortheilhaft unterschieden. Beide sind einander zugewendet, jener mit geöffnetem Buch, dieser mit zusammengerolltem Spruchband in der Linken, der Zweite in gelber Tunica und blauem Mantel, dessen Faltenbrüche das Motiv von der Hülle des Apostelfürsten in der untern Nische wiederholen.

Minder deutlich ist die Hauptfigur des sessellosen Mittelfeldes in blauer Mantelhülle mit segnend erhobener Rechten und grossem, auf den Boden gestützten Buch; schattenhaft die folgenden Gestalten: von Nr. 6 der Kopf in Vorderansicht, die Augen starr und streng, das hagere Gesicht ohne Geist und Leben, die Glieder von Mantel und Tunica verhüllt, deren Faltenlagen nicht mehr zu entwirren waren.

Breite Anlage und wechselnde Stellung der Figuren, kräftige Localfarben, gefällige Form der leyerartigen, mit Thierkopf bekrönten Sessellehnen, deuten auf des Malers Streben, die äussere Erscheinung der Apostel zu grösserer Geltung als bei den Figuren der Kreuzigung und der Frauengruppe zu bringen, während die Belebung und Durchbildung der aschfahlen Gesichter sich nicht über die schematische Ausprägung jener kleinen Köpfe erhoben hat, die Technik auf gleicher oder noch etwas niedrigerer Stufe steht. — Unzweifelhaft war die Apostelschaar ursprünglich auf drei Wände vertheilt, im Norden durch Bilder aus der Legende der Patronin, im Süden durch Scenen aus dem Marienleben begrenzt, von denen noch ein kostbarer Rest der Tünche des Maurers entzogen blieb.

Ein treppenartig abgestufter, braun, roth, blau, grau, grau-grün, schattirter Zackenfries bildet oben und unten den Rahmen dieses Doppelfeldes, das in der ersten Hälfte die Verkündigung zur Anschauung bringt. Bekanntlich haben Maler und Bildner des Mittelalters den Vorgang bald in treuem Anschluss an die Schrift, bald in freier Weise behandelt und mit dem Fortschritt ihres Kunstgeschicks wie mit der wachsenden Neigung des Volks zu Prunk und Pracht dem Gemach der

Jungfrau immer reicheren Schmuck verliehen, nicht selten die feierliche Handlung genrehaft verflacht. Ueberaus einfach ist die Scenerie in Hocheppan. Vor dem viereckigen Fenster der schmucklosen, grünen Wand hat sich Maria beim Nahen des Himmelsboten von ihrem Sessel erhoben, um mit tiefgeneigtem Haupt und abgewandtem Blick — die Spindel in der Rechten, die Linke wie in Staunen und Befremden abweisend vorgestreckt — der wunderbaren Mär zu lauschen. Befangen, steif, die Glieder von blauem, gerade niederfallenden Mantel und feingestrichelter Tunika umschlossen, das fahle, ernste Antlitz ohne freudige Erregung — bleibt sie an Schönheit wie an Anmuth hinter der Gestalt des Engels zurück, der ehrerbietig, wie in der Mittelnische, das Scepter an die linke Schulter gelehnt, mit segnend erhobener Rechten, ihr auf dem rothen Lilienmuster des Bodens entgegentritt. Während das jugendliche Antlitz, die freie Stirn, die grossen dunklen, unter schön geschwungenen Brauen wie in Begeisterung aufgeschlagenen Augen den Träger des Lichtes künden, dessen Strahl dereinst die Welt erleuchten soll und in dem rechten gehobenen Fuss der leichte Schritt, in dem wirbelnden Mantelende die Wirkung des Fluges durch die Luft vortrefflich angedeutet ist, mindern die steifen Hände, die fehlerhaften Knöchel und Gelenke der Füsse nur wenig die Kraft der Bewegung, welche unter dem faltenreichen, um die Hüfte gelegten, mit der Linken emporgerafften grünen Mantel und der zusammengepressten rothen Tunika die elastischen Glieder durchdringt. Kaum ist in der weiblichen Figur die Hand desselben Meisters wieder zu erkennen, so unschön das breite alternde Gesicht, so steif die Körperhaltung, so mangelhaft die Zeichnung ihrer dürren Glieder mit dem übermässig langen Zeigefinger der linken Hand. Rothes Polster deckt den Sessel der von runden Pfosten mit Würfelsockel und Kugelknauf getragen, auf der Vorderfläche regelmässige Reihen von farbigen Doppelringen auf lichtem Grunde trägt. Dem offnen Wohngemach fehlt ausser dem Lilienmuster, das in den Seitennischen und dem Kreuzigungsbilde wiederkehrt, jede weitere Zier.

Unter sparsamerer Raumausnutzung ist auf der zweiten Hälfte des Feldes die Heimsuchung ohne Beiwerk, ohne Nebenfiguren, in der Weise ausgeführt, dass die hohen schlanken Frauengestalten bei der Begrüssung sich aufs engste aneinander schmiegen, Leib an Leib, Wange an Wange gepresst, und Maria in derselben Kleidung wie vorher, das Haupt von blauem Manteltuch verhüllt, mit der Rechten Hals und Kinn ihrer betagten Freundin umfasst, über deren Nacken der langgezogene linke Arm mit langen dünnen Fingern niederhängt. Vergebens späht man in der ruhigen Miene der Einen, wie in den starren grossen Augen

der Andern nach dem Ausdruck warmen Gefühls: der Mund geschlossen, die Blicke abgewendet, das Spiel der Hände leer und kalt und die Umarmung ohne freudige Erregung, die nach der Ueberlieferung in beiden Frauen so beredten Ausdruck fand. Doch ist das Gesicht der Jungfrau nicht ohne einen Anflug würdevollen Selbstgefühls, das Elisabeths schiefgezogenem, spitzigeren Antlitz fehlt.

Einfache Architektur in der untern Hälfte und einfaches Ornament in den Laibungen der abgeschrägten Fenster bilden die letzten sichtbaren Reste der Bemalung an der südlichen Wand. — Ausser dem Bandfries über der Mittelapsis, der Blätterverzierung am Fuss und dem stylisirten Blumengewinde auf dem Boden der Nische verdienen noch zwei fabelhafte Geschöpfe Beachtung, welche von beiden Seiten wie zum Angriff auf das Heiligthum gegeneinander stürmen. Zur Linken — südlich von der Nische — ein Reiter mit erhobener Lanze und dreieckigem Schild auf einem schwer bestimmbaren Thier, das in vollem Sprunge begriffen, mit aufgesperrtem Rachen den Gegner bedroht, zur Rechten ein Krieger mit hochgehaltenem Schwert oder Speer und thierischem Leibe, dessen hundeartige Füsse eine ebenso stürmische Bewegung vollführen, und dessen menschliches Gesicht durch blassrothe Haare, grosse Augen, wulstigen Mund und ungeheuerliche Form der Nase ein abschreckendes Ansehen erhalten hat — beide zu sehr verblichen, abgescheuert, um ohne zeitraubende Untersuchung eine klare Anschauung ihrer phantastischen, anscheinend lebensvollen Formen zu gewinnen, in welchen der Künstler seine Vorstellung von den Feinden der Kirche verkörperte.

Mit Sorgfalt ist der Bildgrund — vorzugsweise in der Mittelnische — hergestellt, indem auf den Mauerbewurf ein cementartiger Ueberzug von 1 Ctm. Dicke aufgetragen und glatt gestrichen worden ist, wie dies ausgebrochene Stücke deutlich erweisen; der Farbenauftrag bei aller Einfachheit nicht ohne Feinheit in der Frauengruppe, die Umrisszeichnung an der Schattenseite in tiefdunkler Mischung der Localfarbe kräftig, fest, mit breitem Pinsel ausgezogen, an der Lichtfläche leicht, dünnflüssig, in dem Fleischton oder der Grundfarbe des Gewandes gehalten, das Ornament in reicherem Farbenwechsel, theilweise in schwungvollen Formen ausgeführt.

Einfachheit der Compositionen, Körperbildung der langen schmalen Figuren mit steifen Händen und starrem Blick der grossen Augen, der herbe Zug des verschlossenen Mundes, die Segenspendung des Bräutigams nach griechischem Ritus, Schnitt und Faltenwurf verschiedener Gewänder wie der Stolenstreif auf Christi frauenhafter Tunika, lassen den mittelbaren Einfluss byzantinischer Kunst auf den Schöpfer der Gemälde

erkennen und weisen auf Vorbilder aus Italien hin, ob nun ein deutscher Künstler, der im Süden sich mit griechischer Weise vertraut gemacht, ob ein Romane die Gemälde nach Mustern seiner Heimat geschaffen.

Muthmasslich hatte Graf Ulrich II., dem das Chorherrnstift in der Eppaner Grafschaft Königsberg 1145 die Schenkung des Fleckens St. Michael verdankte, als Erbauer der Capelle auch den Künstler zur Bemalung der Wände berufen und den Bildschmuck vor der Mitte des zwölften Jahrhunderts vollenden lassen. Da der Ausbruch des Krieges, welchen seine Söhne Heinrich und Friedrich mit den Grafen von Tirol 1153 begannen und die Unruhen ihrer fortgesetzten Fehden die Ausführung dieser friedlichen Arbeit nicht mehr gestattet haben würden, zumal nach dem frühen Verfall der Feste — die vielleicht schon Heinrich der Löwe zertrümmerte, da sie vor Ablauf des zwölften Jahrhunderts als Ruine bezeichnet wurde — selbst Bischof Egno keinen Anlass zur Verschönerung des Kirchleins haben konnte, so fehlt für spätere Datirung der Malereien jeder feste Anhaltspunkt.

Wie viel im Lauf der Zeit durch Menschenhand, Verwitterung, durch Regen, Schnee und Staub der Zerstörung anheimgefallen ist: noch immer bilden die Gemäldereste eine sehenswerthe Zier des entweihten Heiligthums und dürfen bei der Aussicht auf würdige Erneuerung der Beachtung aller Fachgelehrten um so mehr empfohlen werden, als sie bei dem Mangel historischer Urkunden über die künstlerische Seite des Volkslebens jener fernen Zeit ein unverfälschtes Zeugniss bieten.

II. Aus der Jakobskirche zu Tramin.

Auf der Wanderung durch das Etschland erreicht man wenige Stunden südlich von Eppan den Flecken Tramin und erblickt auf dem rebenbekränzten Hügel im Norden der Häuserzeile ein Kirchlein, das den Namen des Wanderapostels Jakobus trägt und das in seinem ursprünglichen Theil wie in dem späteren Anbau werthvolle Malereien aus verschiedenen Jahrhunderten umschliesst. Dem Langhause der einfachen, 7,80 M. langen, 4 M. breiten Basilika mit flacher Decke ist später die Sacristei, südwestlich ein Nebenschiff in der Breite des viereckigen Thurmes angefügt, die Scheidewand zu freierer Verbindung beider Abtheilungen ausgebrochen und der Altar an die Thurmwand geschoben worden, indess die Apsis — der Altargeräthe beraubt, durch Vermauerung des einzigen schmalen Fensters verdunkelt — eine Doppelreihe von farbigen Figuren unter verhüllendem Vorhange birgt. Kein Pfeiler, keine Säule ist dem Kuppelgewölbe der halbrunden, zwei Meter

Tiefe bei drei Meter Breite umfassenden Nische vorgelegt und die Grenze zwischen Schiff und Chor ohne stufenförmige Erhöhung des Bodens geblieben, so dass nur der Grundriss, die Bemalung der Wände und die leere Stelle der Mensa an die Bestimmung des geweihten Raumes erinnern. Da die Nische um das Maass der Mauerstärke — 54 Ctm. auf der einen, 48 Ctm. auf der andern Seite — von den Aussenwänden der Kirche zurücktritt, so bieten die Vorderflächen dieses Vorsprungs bis zum Gewölbebogen zwei geradlinig begrenzte Felder, die der Maler in gleicher Höhe wie an den Innenseiten der Nische, durch einen Fries getheilt und zur Uebereinanderstellung von Einzelfiguren verwendet hat, welche der ernsten Würde des Gotteshauses wenig entsprechen.

Zur Rechten ein Mann mit glattgestrichenem, von den aufwärts gestreckten Händen weit ausgezogenen Haar und langem grauen Flechtenbart, zur Linken ein Weib, dessen braune zopfartige Flechte tief über die linke Schulter und den Nacken niederhängt — beide in gekrümmter Stellung, von massig derbem, unverhüllten Gliederbau, mit plumpen Zügen des Gesichts, erscheinen als Typen grober Sinnlichkeit. Mehr als bei dem Manne, dessen klagend geöffneten Mund und umschattete Augen ein schwacher Ausdruck von Gutmüthigkeit umspielt, tritt in dem Kopf der Frau die Rohheit, in dem Leibe die Widerwärtigkeit einer ausgearteten Natur hervor, nur wenig gemildert durch den feineren Umriss des linken, gegen die Decke gestützten Unterarms, fast unvermittelt setzt sich hier der schwellende Busen, dort der Rumpf an den gerundeten, beim Weibe in Kinn und Wange länger ausgezogenen Kopf, aber Kraft und Leben durchdringt alle Körpertheile, dass sie wie in voller Freiheit die ungleichen Mauerabschnitte von 1,25 und 1,20 M. Höhe erfüllen. Das Frauenangesicht mit niedriger Stirn über mandelförmigen Augen, langgezogener Nase und breitem Munde, mag an das Medusenhaupt auf der Metope von Selinus gemahnen; die gebräunten Züge offenbaren jedoch, frei von der Starrheit jenes Reliefs, ein hohes Maass von Energie. Im Einklange mit dieser Willensstärke umklammern die Finger der Linken fester das Gebälk und die Füsse stemmen sich elastischer auf den Boden als bei dem Manne, dessen Haltung und Miene den wachsenden Druck der Last verrathen. Zwar sind Arme und Füsse theilweis verwischt, die Farben unscheinbar geworden, nur die festen braunen Umrisslinien erkennbar geblieben, doch sieht man bei einfacher Zeichnung und Farbengebung auf dem mattgelben Fleischton noch die grösseren Muskelpartien durch Schattenstriche angedeutet und die Glieder, ohne anatomische Genauigkeit, in wirkungsvoller Modellirung ausgestaltet; aber man findet kein Zeichen,

keine Zeile, ob die Hüter des Heiligthums eine bestimmte Idee versinnlichen, vielleicht das erste Menschenpaar darstellen sollen, oder Ausfluss heitrer Künstlerlaune seien und dieser Mangel einer Inschrift bereitet dem Versuch, die oberen Seitenfiguren zu deuten, nicht geringere Schwierigkeit.

Ueber Adam — der Name mag zur leichtern Unterscheidung gestattet sein — erhebt sich eine blühende Frau, deren goldbraunes Haar in langen Flechten von den Schultern niederfällt und deren rundgewölbte, befiederte Brust zum schlangenartigen Halse und schmalen Kopf eines Vogels zusammenschrumpft (vgl. Abbild. V); über Eva ein Doppelthier, das auf breiten Fischschwanz gestützt, die ziegenartigen Vorderfüsse zum Sprunge aufwärts schnellt und das lange Horn in drohender Bewegung senkt. Dem schönen Haupt der Jungfrau mit klaren, klugen Augen, wohlgebildeter, schwach eingesenkter Nase, vollem Oval der Wange, breitabstehendem Ohr und knopfartigem Kinn, gibt der feingeschnittene Mund das Ansehen geistiger Bedeutsamkeit und die verkürzten Arme mit den feinen, etwas steifen Händen, erscheinen von grosser Zierlichkeit: — ist es Frau Welt, die hier in trügerischem Bilde ihre Doppelnatur, in dem Vogelkopf mit einer Blume im Schnabel ihre Sinnenlust enthüllt, ohne die abschreckende Gegenseite zu zeigen? Bei gleicher Bestimmtheit der Zeichnung ist das Colorit der Wange mit braunen Schatten und die Färbung der Körpertheile kräftiger als an den unteren Figuren hervorgehoben; goldbraun die rechte Schwinge, die graue Brust in gleichem Ton mit dem Vogelhalse und -Kopf, das Auge von rothem Ringe umzogen, die engen Aermel grün. Abblätterungen von der rechten Hand erweisen, dass die Localfarben und Lichter graue Untermalung erhalten haben; wenige braune Blumen, die sich auf gewundenem Stengel in gleichmässiger Folge aneinanderreihen, bezeichnen die Pflanzenwelt.



Abbild. V. S. Jakob, Tramin.
Höhe 0,5 M., Breite 0,14 M.

Sind hier zwei Köpfe zu einer anziehenden Figur verbunden, so entbehren die thierischen Glieder gegenüber jeder edleren Form und vermögen nur durch Keckheit der Haltung die Vorstellung übermüthiger Kampfbegier — im Gegensatze zu der sinnigen Ruhe des schönen

Frauenangesichtes — zu wecken. Ein grünes Band verhüllt den Uebergang des röthlich-braunen, ziegenartigen Oberkörpers zu dem dunkelgrauen Fisch, dessen aufgerollte Endflosse dem Thiere Schnellkraft gibt und dessen Seitenflossen den Eindruck leichter Beweglichkeit verstärken, während der schwerfällige Vorderleib die verhaltene Kraft in dem kurzen gekrümmten Halse, und die drohende Senkung des mächtigen Horns fast nur als Spiel der eigenen Glieder erscheinen lässt. Auch wenn die Herausforderung der Jungfrau gelten sollte, würde die Bedeutung dieses seltsamen Geschöpfs kaum zu enträthseln sein; — nun aber trägt das doppelköpfige Frauenbild ja in sich selber schon den Gegensatz des Niedrigen und Hohen, des Sinnlichen und Geistigen und kann deshalb nicht als Symbol des Guten oder Heiligen den Zorn der Bosheit, die Verfolgung eines lasterhaften Feindes auf sich ziehen. Zudem ist in dem fabelhaften Gebilde keine der zahlreichen Thierfiguren, mit denen das Mittelalter bestimmte Vorstellungen verband, sondern eine originale Schöpfung zu erkennen, die vermuthlich der Freude des Malers an dem Spiel mit wundersamen Formen entsprang. — Ein Sims von 10 Ctm. Höhe und 1 Ctm. dicken, oben braun, unten gelb gehaltenen Umrisslinien scheidet beide Figurenpaare und zieht sich — mit feinen Strichen zwischen weissen Kreisen als Verzierung der Mitte — von der Rechten zur Linken durch die Apsis fort; ein doppelfarbiger Zackenfries begrenzt die oberen Bilder und dient als Fuss des Bogenfeldes wie der Kuppel, die in dem Gewirr verriebener Farben und Mörtelüberstrich keine Spur von ursprünglicher Bemalung verrathen.

Dagegen sind die innern Nischenwände zu beiden Seiten in derselben Weise wie an den Mauervorsprüngen über einem Fuss von etwa 56 Ctm. Höhe mit doppelten Figurengruppen bedeckt, deren Zusammenhang von Anbeginn der Altar und das Fenster unterbrachen. Oben die Apostel, unten phantastische Geschöpfe in Streit und Spiel — die letzten von derselben Hand, welche die vorderen Gestalten geschaffen —, beide Reihen erst durch Abfall der bemalten Mörtelschicht von neuem an das Licht gerückt. Gothische Buchstaben auf einem Reste des Bewurfs ergeben annähernd den Zeitraum, in welchem die profanen Gebilde, wie die Heiligen, dem Blick der Kirchengäste entzogen wurden; jetzt schirmt ein hundertfach verhäkelter Vorhang die Einen wie die Andern vor sündhafter Augenlust.

So fremdartig die Ungethüme, in denen menschliche und thierische Formen sich in mannigfachem Wechsel zusammenfügen, dem Beschauer erscheinen mögen, so anziehend sind die Gruppen durch Bethätigung roher Kraft und leichter Beweglichkeit: zur Rechten drei Recken in wildem Streit, an dessen Getümmel eine zwitterhafte Figur mit thie-

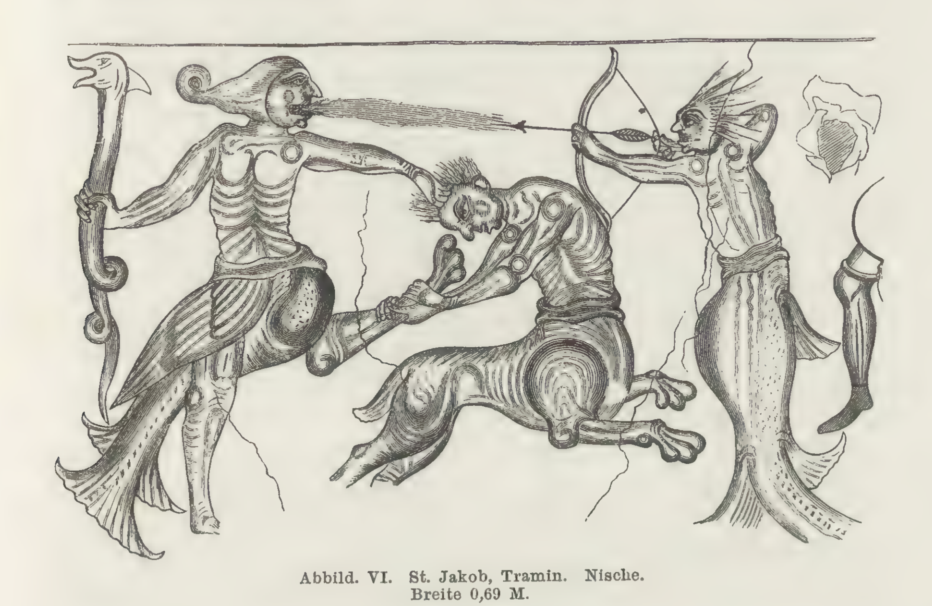
rischem Oberkörper sich erfreut, zur Linken zwei Sirenen, zwischen denen ein Mann auf dem Delphin die Fluth durchschneidet, und eine hundsköpfige Gestalt, die am innern Ende der Reihe mit einer Wasserschlange die Schärfe ihrer Zähne misst.

Zu der Kühnheit des vordersten Helden, der den Angriff zweier Feinde zugleich besteht, den nächsten Widersacher am Haarschopf niederzieht, den folgenden durch Flammenstrahlen und den Wurf mit einer Schlange bedroht, bildet die Unerschrockenheit des Schützen ein treffendes Gegenstück. Beide stehen hochaufgerichtet mit ausgestreckten Armen einander gegenüber und künden durch das Wuthgeschrei des breitgeöffneten, von dichten Zähnen besetzten Mundes ihre Kampfeslust. Auf der Stütze des rechten Fusses und des Flossenschwanzes entfaltet der Flammenspeier, dessen Oberkörper mit einem Vogelleibe verwachsen ist, ebenso grosse Sicherheit der Haltung als Kraft der Muskulatur. Die Sehnen wie von Stahl, die Rippen eingebogen, den rechten Arm zum Wurfe ausgestreckt, den breiten Kopf auf kurzem Halse seitlich vorgewendet, gibt er durch die Wucht des Schlangenleibes der Kraftanstrengung seiner Linken ein Gegengewicht und bietet mit gewundener Zipfelmütze über der niedrigen Stirn, mit kurzer, stark gekrümmter Nase, grossem feurigen Auge, feuerrother Zunge und kantigem Unterkiefer einen nicht minder schreckenerregenden Anblick als der Bogenspanner dar, in dessen strahlenförmigem Borstenhaar, düster flammendem, von hochgeschwungener Braue beschatteten Auge, vorspringender Nase und weitaufgerissenem Munde sich gleiche Verwegenheit, gleiche Mordlust offenbart. Zwar steht sein Fischleib an Festigkeit, der hagere Rumpf an Umfang, das Muskelgefüge der Arme an Schnellkraft hinter dem Gliederbau des Gegners zurück, aber in der Energie des Angriffs, in der Zuversicht des Erfolges, in trotziger Unbändigkeit des Sinns weicht der Schütz nicht dem gewaltigen Feinde, nicht der Feuersgluth.

Zwischen beiden Recken hat ein waffenloser Kämpe den linken Fuss des Schlangenträgers emporgerissen, wird aber selber am Haarschopf niedergezogen und schafft durch diese unfreiwillige Senkung des Kopfes für Pfeil und Flammen freie Bahn. Während in dem Gesicht mit hochgewölbter Stirn, birnförmiger Nase, henkelartigem Ohr und rundlichem, zu schmerzhaftem Aufschrei geöffneten Munde der Unmuth des Unterliegenden sichtbar wird, ist in dem Unterkörper die Wildheit thierischer Bewegung ausgeprägt: — ein Hund, dessen Leib und Brust an naturgemässer Gliederung den verrenkten Oberkörper übertreffen. (Vgl. Abbild. VI.)

Unverkennbar sind die Gestalten mit Freude an den Aeusserungen roher Kraft und kriegerischen Muthes entworfen, nicht ohne Sinn für

Gleichmaass und Ergänzung der Gegensätze gruppirt und mit der vierten, in der Rolle eines Zuschauers aufgefassten Figur lose in Verbindung gesetzt. Man könnte fragen, ob nicht auch dieser Zwitter mit ausgebrochenem Kopf ursprünglich in den Streit verstrickt und ihm selber, nicht dem Bogenspanner, die furchtbare Schlange zugedacht wäre? Allein es scheint gewagt, ihn ohne Arme, ohne Hände, als streitbaren Partner des Schützen zu bezeichnen, und da auch für den Angriff auf diesen Kämpfer jedes Zeichen fehlt, so tritt seine Figur zu blosser Raumausfüllung in den Hintergrund. Schwarzgestreifte Schuhe bedecken die wohlgebildeten Männerfüsse, unter langen gelben Strümpfen treten



Abbild. VI. St. Jakob, Tramin. Nische.
Breite 0,69 M.

die gebogenen Schenkel plastisch hervor; in der unschönen Krümmung des Rückens beginnt die thierische, durch den hochgehobenen Schweif und die zugespitzten Ohren des wulstigen Kopfes schärfer ausgeprägte Form.

Freiheit der Bewegung, die Aeusserung wilder Kampfeslust und die scheinbar naturgemässe Zusammenfügung verschiedenartiger Glieder verleihen dieser Gruppe Bedeutsamkeit. Selbst die Fehler der Zeichnung in den ungleichen Armen des Schlangenhalters, dem dünnen Handgelenk des Ringers und dem übermässig ausgereckten Arm des Schützen veranschaulichen lebhaft die gewaltsame Anspannung der Muskelkraft — des Künstlers Streben, die Leidenschaftlichkeit des Streites und die Wuth der Ringer nachdrucksvoller zu betonen. Wohlthuender als diese

Uebertreibung der Charakteristik berührt das Colorit durch die Harmonie weniger ungebrochenen Töne, des gelben Oberkörpers mit dem Grün des Hundeleibes, dem matten Grau der Schlange und des Fisches mit verblassten rothen Tüpfeln, wie dem lebhaften Roth des Vogelgefieders, das durch die schwächere Färbung der grauen Füsse und des grünen Gürtelbandes leichte Dämpfung erhält. Fast wunderbar erscheinen die hellen Tinten erhalten, wenn auch auf der bestaubten, verdunkelten, vielfach beschädigten Wand ihrer ehemaligen Frische beraubt: die fast verschwundene Schattirung der Schlange und der Zipfelmütze trat erst nach vorsichtiger Säuberung des Grundes wieder an das Licht. So kräftig die dunklen Umrisslinien, so fein der Auftrag des Goldockers, mit dem die Rippen und das Muskelgefüge des Rumpfes, Sehnen und Muskeln der Arme angedeutet sind, so einfach die Farbengebung der thierischen Glieder mit dem wirkungsvollen, durch weisse Untermalung erzeugten Gegensatz von Schatten und Licht. Meisterhaft ist die Gruppe in den Raum von 2,34 M. Länge und 1,28 M. Höhe vertheilt, auf dessen ungegliedertem Felde die Helden im Handgemenge ein reiches Maass ihrer Kraft und Bewegungsfähigkeit entfalten; wie der Hund sich schwungvoll von dem Grunde schnellt, hebt der Zwitter die Füsse zu elastischem Schritt; der Schütz legt zwanglos seinen Bogen an den Rücken des Genossen und die Schlange ringelt sich biegsam zum Boden hinab: nirgends entstellt eine steife, gezwungene Linie das Bild.

Denselben Vorzug theilt das Gemälde der Gegenseite, auf dem bei gleicher Länge und wenig geringerer Höhe vier Haupt- und vier Nebenfiguren sich zusammenschliessen; allein auf und in dem Element des Wassers, das ihren Spielen und Kämpfen zum Schauplatz dient, rufen die abenteuerlichen Gestalten doch einen verschiedenen Eindruck hervor, dessen vollbefriedigende Wirkung erhebliche Beschädigungen der Zeichnung und die Eintönigkeit der Lokalfarben mindern. Am besten ist eine Sirene erhalten, die durch ernste Schönheit des runden Gesichts und anmuthvollen Rhythmus der Bewegung das Auge fesselt und die Phantasie erregt. Man sieht die aufgerichteten Unterglieder mit den Flossen des Schwanzes zur Mandorla sich wölben, die wellig gerieselten Haare wie Glorienschein das Haupt umgeben und empfindet in dem sinnigen Blick aus grossen dunklen Augen den Zauber der Versucherin.

Am innern Ende der Reihe ist ein Mann mit Hundekopf in der Abwehr einer Schlange begriffen, die sich an seinem Leibe hinaufgeringelt hat und die Zähne des niederhangenden Kopfes in seine linke Schulter schlägt, obwohl er ihren Leib umklammert, ihren Hals im

Rachen zerquetscht. Die Unterschenkel waren zum Theil zerstört, zum Theil noch von Bewurf verdeckt, nach dessen Beseitigung ein Gänsefuss die besondere Weise der Gliederbildung für die Bewegung im Wasser verrieth.

Friedliche Unterhaltung verbindet das vordere Paar — einen Reiter auf delphinartigem Fisch und seine sirenenhafte Nachbarin, die ihren flossenlosen, wulstigen Leib an die linke Schulter gelehnt und den breiten Mund des seitlich vorgeneigten Kopfes zum Geplauder geöffnet hat, indess der aufgehobene Zeigefinger den Worten Nachdruck gibt. Was für Kunde sie bringe, lässt der Ausdruck ihrer verwischten



Abbild. VII. St. Jakob, Tramin. Nische.
Breite 0,69 M.

Züge nicht errathen, aber die Miene des Wasserfahrers, der mit aufgestützten Armen, offnem Auge, offnem Munde, unbekümmert um die Bewohner der Tiefe unter seinen Füssen, spannungsvoll der Offenbarung lauscht, bezeugt sein Interesse für den Inhalt ihrer Mär. Soweit die männliche Figur erhalten, zeigt sie keine Verbindung mit thierischen Formen und nur den Kopf, an dessen Profil Stirn und Nase bis zum halben Auge fehlen, durch das Gepräge roher Gemeinheit entstellt — ein Seitenstück des ebenso missfälligen, widerwärtigen Mundes der Erzählerin, die am Ende des baumstammartigen Leibes einen Gänsekopf getragen haben mag. Aus dem Wasser hebt ein Vogel den gekrümmten Schnabel wie zur Sondirung nach oben, unter dem Fisch schwimmt ein krokodilartiges Thier mit aufgesperrtem Hundekopf und schlangenartigem Schwanz durch die Fluth, jener wie dieses verdunkelt, mit Mörtel verstrichen, theilweise völlig ausgelöscht. (Vgl. Abbild. VII.)

Wie fühlbar diese Lücken, die geringe — in der Zeichnung verstärkte — Deutlichkeit der Umrisslinien und das Vorherrschen der gelben Farbe die Wirkung der Gruppe beeinträchtigen: die dichtgedrängten Figuren geben bei trefflicher Raumausfüllung zu den Recken des ersten Bildes doch ein befriedigendes Ergänzungsstück. Man denke die Ringeln der Schlange, den rechten Fuss ihres Würgers, die beschädigten Köpfe, das krokodilartige Thier und die Ente vollständig ausgeführt und wird der Kunst des Zeichners, acht Gestalten in verschiedener Stellung und Bewegung auf kleiner Fläche zu vereinigen, nicht verdiente Anerkennung versagen. Wie natürlich erscheinen die Windungen des Schlangenleibes und die Glieder ihres Feindes ineinander verstrickt, wie schwungvoll die Doppelbogen des Sirenenleibes ausgezogen und wie gefällig die Schenkel des Reiters an das Wasserross geschmiegt — alle Figuren in belebendem Wechsel der Linien neben- und übereinandergestellt! Hat der Maler empfunden, dass diese Formenmannigfaltigkeit der Farbenpracht nicht mehr bedürfe und deshalb dem mattgelben, hin und wieder röthlich angehauchten Fleischton der Sirenen nur bräunliche Schatten gegeben?

So natürlichen Anlass beide Seiten der Nische zur Rechten und Linken des Altarsteins für die Andeutung von symbolischen Geheimnissen geboten haben würde: der Meister scheint in der Gegenüberstellung von Land- und Wasserbewohnern blos Motive des malerischen Gegensatzes in das Auge gefasst und in den Sirenen wie in den frei erfundenen Gebilden mehr die Reize vielseitiger Bewegung als den Inhalt tiefsinniger Vorstellungen ausgeprägt zu haben. Von dem Symbol der Versuchung abgesehen, treten Beziehungen auf bestimmte Eigenschaften oder Ueberlieferungen nirgends mit jener Klarheit in's Licht, welche die zweifellose Deutung des geistigen Gedankens gestatten würde.

Verständlicher als die Symbolik, bleibt die Scheidung der Gruppen nach dem Schauplatz der Handlung, wenn auch keine Pflanze, kein Baum, keine schillernde Woge mehr den Charakter der Landschaft verräth; verständlicher die Aeusserung des Kraft- und Lustgefühls der Hauptgestalten und die Entfaltung dramatischer Lebendigkeit. Nur die zackige Begrenzung der Rippen stört die Anmuth der Gliederbildung, die wohl bisweilen — wie in den langen Armen der Sirene und dem verkürzten Oberarm des vordersten Weibes — Maassverhältniss aber nicht elastische Schwellung der Muskulatur vermissen lässt und in den Handgelenken beider Frauen die knorpelhafte schwächliche Biegung an den Armen der Krieger vermeidet.

Ueber diesem Bilderkreise nehmen die Gestalten der Apostel von einer andern Hand die obere Hälfte der Apsis ein. Leider hat die

unvollständige Ablösung des Mörtelbewurfes Beschädigungen der Malereien herbeigeführt, welche eine genaue Untersuchung der ursprünglichen Anlage in hohem Grade erschweren und die Frage offen lassen, ob nicht der erste Künstler mit fabelhaften Gebilden auch die oberen Nischenfelder erfüllte und ein Verbesserer diese Ausgeburten einer ungezügelten Phantasie beseitigt habe, um die Träger des Christenthums an deren Stelle zu setzen und so eine deutlichere Beziehung auf die Kirche auszuprägen? Der Zackenfries begrenzt in gleicher Höhe mit demselben Muster die Apostelreihe wie das Doppelfeld der Jungfrau und des gehörnten Thiers.

Obwohl von jüngerem Datum, bleiben die paarweis aufgestellten Apostel hinter den unteren Gruppen in Zeichnung und Farbengebung zurück. Ohne die behagliche Freiheit jener nackten Ungethüme ermüden die steifen, gerade aufgerichteten, schematisch aneinandergereihten Gestalten und die ernsten, unbestimmten Gesichter durch Einförmigkeit, während die schwere, in den unteren Partien überhäufte, unruhig gefaltete Gewandung durch grelle Farben das Auge verwirrt. Dem regelmässigen Oval des Angesichtes mit gerader, unten fein gerundeter Nase, runden oder mandelförmig geschnittenen Augen, aus deren Weiss die dunkle Iris hier starr und spähend in die Aussenwelt, dort träumerisch nach innen schaut, entspricht das gelbbraune, durch rothe Wangentüpfel gehobene eintönige Colorit; ungeschickte, häufig verzeichnete Hände, dicke, meist verhüllte Füsse und vielfache Beschädigungen stellen die schwer erkennbaren Körperformen nicht in günstigeres Licht. Noch haften an der Wand zahlreiche Mörtelstücke, deren Innenflächen einen matten Abdruck der untern Bemalung aufgenommen, die Leuchtkraft und Reinheit der Lokalfarben somit unzweifelhaft vermindert haben.

Selten wird die Einförmigkeit der Züge, der dicken Brauen und Lider, des eckigen Mundes und rundlichen Kinns, durch Andeutungen der Altersunterschiede und den Schmuck des Bartes aufgehoben, seltener ein Kopf durch geistigen Ausdruck belebt. Nur Andreas Antlitz umspielt ein Hauch milden Friedens, und wie sein Haupt mit der gefurchten Stirn, mit silberfarbenem Haar und Bart würdevoller als Petri fast unkenntlicher Kopf und als die Mienen der übrigen Jünger erscheint, deutet seine Haltung auf beschauliche Stimmung zur Vertiefung in den Geist des Evangeliums; aber dem Fleischton fehlt Natürlichkeit, dem — theilweis von Mörtel bedeckten — Kleiderstoff der Wechsel ruhiger Flächen mit leicht bewegten Brüchen und dem Muster von punktirten Kreisen zwischen dunklen Rauten, Einfachheit.

Wohl erinnern kräftige Umrisse an die Weise des alten Meisters

und sorgfältige Rieselung der Haare, feine Verzierung, kunstvolle Faltung der Gewänder bezeugen den Fleiss der Ausgestaltung; allein die Abstufung der Schatten hat zuviel Farbe erfordert, ohne die Klarheit der einfachen Töne in der Kämpfergruppe zu erreichen und die aufgesetzten Lichter vermögen nicht die Trübung der verwaschenen Farbenmassen zu erhellen: wie an Naturgefühl und Farbensinn, vermag der Heiligenmaler an Erfindungsgabe und Gestaltungskraft sich mit dem realistischen Phantasten der alten Schule nicht zu messen. Mag hier und da eine Figur — wie die Zweite der Reihe — mit rothem Buch in der verhüllten Linken und segnend vor der Brust emporgehobener Rechten — nicht ohne Anmuth sein: die Wiederholung des Typus unter bedeutungslosen Aenderungen der Draperie und Körperhaltung raubt in der Reihe dem Einzelnen Bedeutsamkeit. So lässt die Regelmässigkeit in dem Gesicht des vorletzten Jüngers das eigenartige Gepräge des vorgeneigten Schädels und der breiten Stirn fast übersehen: wie das Haupt ohne Hoheit und Würde, ist die Gewandung ohne Natürlichkeit des Faltenwurfs, ohne Klarheit der Farbe geblieben.

Auch der jugendliche Stifter des Bildes steht befangen, steif, in mumienartiger, unten gelb, oben braun gemusterter, durch scharfen Querschnitt getheilter Hülle hinter einer Säule und hebt das zugespitzte Gesicht erwartungsvoll nach dem nächsten Apostelpaar, die breiten Hände betend aneinander legend. Unter dem vierfachen, 16 Ctm. hohen Fries bleiben die weitgespannten, flachen, von glatten, stengelartigen Rundstäben schwach gestützten Bogen bedeutungslos, Blättercapitäl und Würfelfuss der Säulen leeres Formenspiel.

Nur fünf Apostelköpfe sind unversehrt erhalten. Risse und Mauerausbrüche durchsetzen das obere wie das untere Feld, dessen Inhalt erst nach mühevoller Säuberung des Grundes vollständig zu entwirren war. Mit der Aufhellung des Zusammenhanges lückenhafter Theile und der Entdeckung verborgener Partien wuchs der Reiz dieser wundersamen Gebilde, die noch immer den Stempel der Originalität bewahren. Zugleich schien die Nachbildung der verbleichenden Reste um so mehr geboten, als in Tirol kein zweiter Bilderkreis — die Portale von der Zenoburg und Schloss Tirol nicht ausgenommen — über die Vielseitigkeit mittelalterlicher Kunstauffassung so lehrreiche Aufschlüsse verheisst, kein zweites Denkmal der romanischen Kunst des Alpenlandes Gestalten von gleicher Kraft und Wahrheit der Bewegung, in gleicher Harmonie der milden Farbentöne aufzuweisen vermag. Nicht ohne Schwierigkeit vermochte der Zeichner die Aufnahme beider Figurenreihen auszuführen und durch liebevolles Eingehen auf des alten Meisters Eigenheiten ein Nachbild aller wundersamen Formen herzustellen, das deutlicher, als

Worte es vermögen, die naturgemässe Verbindung widerstrebender Theile zur Anschauung bringt. Hatten classische Bildwerke von Kentaurenkämpfen passende Vorbilder für die Darstellung der Recken geboten, so erweist doch die organische Zusammenfügung des Hundes mit dem menschlichen Oberkörper und die Belebung jenes Thiers eine durchaus selbständige Behandlung von ebenso grosser Freiheit als Natürlichkeit. Bei der Verwendung des Fisches für aufrechtstehende Figuren hat die Gliederbildung des Flossenträgers keine willkürliche Veränderung erlitten und die Straffheit des Sehnengefüges in dem Vogelbein, das dem Flammenspeier im wildesten Getümmel Halt verleiht, wie die Weichheit der Muskulatur in dem geschwungenen Sirenenleibe verrathen das Naturgefühl des Malers, der durch kräftige Modellirung die Figuren fast reliefartig von der eintönigen Fläche hervortreten liess.

So behalten diese Bilder auch ohne Erklärung ihrer Bedeutung nicht geringen Werth und lassen die Freiheit der mittelalterlichen Künstler in der Auswahl, den naiven Sinn in der Behandlung kirchlicher oder religiöser Stoffe ahnen. Bevor das Völkerleben zur allseitigen Durchbildung der Charaktere, die Kunst zur lichtvollen Spiegelung des geistigen Lebens gelangte, erfüllten unbestimmte Ideen des hierarchischen Systems mit phantastischen Vorstellungen die Gemüther, bis der theokratische Gedanke die Welt erleuchtete, dem Christenthum in Staat und Kirche die Führung errang. In dieser Uebergangsperiode mochten die Kämpfe zügelloser Naturen als geeigneter Inhalt für den bildnerischen Schmuck der Gotteshäuser gelten. Indem Maler und Bildner nun vielgestaltige Geschöpfe als Vertreter der Bosheit oder der Genusssucht entwarfen, trugen sie freiere Züge der Wirklichkeit und Fabelwelt in die geweihten Räume, stellten schöne Frauen als Sinnbilder der Verführung neben schreckenerregende Ungethüme und die Helden des Christenthums als Sieger über die Feinde der Kirche dar.

Wie in Hocheppan, muss die Entscheidung über die Schule des Künstlers dem gründlichen Kenner deutscher und italienischer Malweise im Mittelalter vorbehalten bleiben. Wenn die Bethätigung gewaltiger Kraft und hohen Muthes dem germanischen Wesen entspricht, so fragt sich, ob die deutsche Kunst in jener Frühzeit schon den Formensinn und das Naturverständniss besass, wie es die Gruppenbilder offenbaren, die zwar der Landschaft und des farbig abgestuften Hintergrundes — der perspectivischen Behandlung — entbehren, aber nicht charakteristischer Gestalten, nicht befriedigender Einfachheit und Einheit im Gewirr des Kampfes wie im genrehaften Spiel.

Bei aller Verschiedenheit der Auffassung und Ausgestaltung scheinen die Bildwerke zu Hocheppan und in Tramin doch auf gleichartige Be-

ziehungen ihrer Urheber zu der Antike hinzuweisen. Wenn ihnen auch die Sculpturen des Parthenon unzulänglich geblieben waren, so konnten sie doch Nachbildungen einzelner Scenen von den Metopen des Frieses geschaut und ihren Darstellungen verwoben haben. Erinnern nicht die wildbewegten Recken in St. Jakob an die lebensvollen Gestalten kämpfender Kentauren auf dem äussern, die klugen Frauen der Katharinencapelle an den Festzug der Panathenäen auf dem innern Tempelfriese? Wie dort die sittigen Jungfrauen in gemessenem Schritt, das Weihgeschenk in der niederhängenden, leicht vorgestreckten Rechten, mit der Linken den weichen Stoff des Peplos zusammenschiebend, gesenkten Hauptes ehrerbietig dem hehren Götterkreise nahen, so ziehen hier die Lampenträgerinnen — ob auch minder plastisch durchgebildet und ohne den belebenden Wechsel der Bewegungsmotive — in faltenreicher Gewandung und in wirkungsvollem Gleichmaass feierlichen Ganges zum Fest. Daneben verrathen einzelne Figuren an beiden tirolischen Orten den gemeinsamen Zug der Zeit nach phantastischem Formenspiel und Aeusserungen roher Kraft in Kampf und Streit: die beiden bewaffneten Ritter in Hocheppan sind in den wundersamen Formen wie in der Kühnheit ihres Angriffs auf das Heiligthum den wilderen Genossen aus der Jakobskirche verwandt.

Die Architektur dieser Basilika dürfte aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts stammen, der alte Bilderschmuck von 1200—1250 datiren und der Apostelreihe vielleicht um hundert Jahre vorangegangen sein. Aus einer Urkunde im Pfarrarchiv erhellt, dass Bischof Gerard von Trient als Herr von Tramin 1223 der Gemeinde ein Castel »sul dosso che appela vasi Castelazzo sopra S. Giacomo« zu erbauen gestattete; über die Gründung des Kirchleins fehlt jede Ueberlieferung.

G. Dahlke.

Raphael's Jugendentwicklung.

Worte der Verständigung gerichtet an Herrn Prof. Springer in Leipzig von Ivan Lermolieff.

I.

Das einzige Land in Europa, wo man seit etwa einem halben Jahrhundert auch der Kunst Italiens und zumal Raphael Sanzio, als dem edelsten Vertreter derselben, ein wahrhaft ernstes Studium widmet, ist ohne Frage Deutschland. Da allein bestehen an fast allen bedeutendern Hochschulen Lehrstühle der Kunstgeschichte, die, mit geringen Ausnahmen, von hervorragenden und wirklich verdienstvollen Kunstforschern besetzt sind. In den übrigen Culturstaaten Europa's, besonders in England und Frankreich, gibt es allerdings auch warme Freunde und feine Kenner der italienischen Kunst und leidenschaftliche Sammler von deren Werken, Bildern und Antiquitäten, ernstere Forscher jedoch sind da sehr seltene Erscheinungen. Es war daher ein grosses Glück für mein Buch, dass dasselbe in Deutschland und in deutscher Sprache erscheinen konnte; wäre es in einer andern Sprache und in einem andern Lande ans Licht getreten, so würde, zumal bei dessen struppigem und sich so wenig empfehlenden Aeussern, wahrscheinlich kein Hahn darnach gekräht haben. Auch der Umstand, dass meine kritischen Auslassungen von einem Ausländer und nicht von einem Inländer ausgiengen, gereichte ihrem Verfasser zum grössten Vortheil. Denn, so höflich, liebenswürdig und nachsichtsvoll die Deutschen gegen Fremde sind, so strenge, ja manchmal hart und bissig pflegen sie gegen das eigene Blut vorzugehen. Da nergeln und kritteln sie und suchen mit Sperberaugen nach den schwachen Seiten ihrer Fachgenossen. Ein solches Gebahren mag nun Vielen missfallen, ich jedoch erkläre mir dasselbe aus dem Ernste und dem Eifer des wissenschaftlichen Ringens. Begegnen wir nicht etwa dem nämlichen Schauspiel unter den Künstlern von Florenz und Rom,

als dort die Kunst in ihrer höchsten Blüthe stand? [1]) Ich muss daher offen bekennen, dass als ich meine zwar immer ernst gemeinten, doch nicht selten gar zu vorlauten kritischen Betrachtungen niederschrieb, ich es mir nicht träumen liess, dass dieselben bei den hervorragendsten Kunstforschern der deutschen Lande eine so wohlwollende, ja, sage ich's gerade heraus, eine so nachsichtsvolle Aufnahme finden würden, als dies zu meinem freudigen Erstaunen wirklich geschehen ist. Am wenigsten aber erwartete ich, dass ein Mann von der Bedeutung und dem Ansehen Springers, dés weitaus bekanntesten und gelehrtesten Raphaelisten der Neuzeit, sich zu einer eingehenden Prüfung meiner Anschauungen über die künstlerische Entwicklung des Urbinaten herablassen, ja dass derselbe diese meine Anschauungen sogar grossentheils zu den seinigen machen würde. Solch' unerwartete Freuden gehören für einen Neuling in der Schriftstellerei, wie ich, gewiss zu den höchsten, die einem nach Wahrheit ringenden Menschen werden können. Ich kann daher dem ausgezeichneten Meister nicht dankbar genug sein, durch seinen so interessanten und für meine Person so schmeichelhaften Aufsatz über Raphaels Jugendjahre (publicirt im IV. Bande, des Repertoriums) mir Gelegenheit geboten zu haben, die stets neue und stets anziehende Frage über Raphael's Jugendentwicklung hier noch einmal und eingehender zu besprechen, als dies in den engen Grenzen meines Buches über die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin mir gestattet war. Ich thue dies um so lieber, als es mir daran liegt, eine Verständigung zwischen mir und meinem berühmten Opponenten wo möglich anzubahnen. Doch ich will zur Sache kommen.

Prof. Springer hat zur Begründung seiner in jener Studie niedergelegten Anschauung mehrere Handzeichnungen und Werke Raphael's erwähnt, die mir andern Meistern anzugehören scheinen, die einen nämlich dem P. Perugino, die andern dem Pinturicchio. Wollen wir daher in der Hauptfrage womöglich zu einer Verständigung gelangen, so ist es vor allem nöthig, diese Vorfragen zu erledigen, d. h. die Werke der drei Meister, die am meisten mit einander verwechselt werden, ich meine die Raphael's, Perugino's und Pinturicchio's, von einander zu sondern. Nur möchte ich hier noch eine Bemerkung voranstellen. Herr Prof. Springer meint, dass ich in meinen Zweifeln an der Glaubwürdigkeit der Vasari'schen Aussagen zu weit gegangen

---

[1]) „Perchè Firenze fa degli artefici suoi quel che il tempo delle sue cose: che fatte, se le disfà e se le consuma a poco a poco." Vasari, VI, 31. Ediz. Le Monnier.

sei; und hierin mag er so ganz Unrecht nicht haben, lag es mir doch vor allem daran, meinen Lesern klar zu machen, dass Timoteo Viti unmöglich weder Schüler noch Handlanger Raphael's, als welchen der Aretiner ihn hingestellt hatte, gewesen sein konnte. Man wolle es mir daher verzeihen, wenn ich im Eifer meiner Beweisführung das Kind, wie man zu sagen pflegt, mit dem Bade ausschüttete. Wenn jedoch Prof. Springer sogar aus der Entstehung der Antaldi'schen Handzeichnungsammlung, von der er sagt, dass sie notorisch von Timoteo Viti angelegt und später durch Erbschaft an die Antaldi gekommen sei, Beweisgründe für seine Ansicht glaubt schöpfen zu dürfen, dass der Verkehr Timoteo's mit Raphael sich auch über die letzten Lebensjahre des letzteren erstreckte, so geht auch er sicher viel zu weit, und ich zweifle nicht, dass mein hochherziger Gegner mir dies seinerseits willig zugestehen wird. Wie mir in Rom aus sehr glaubwürdiger Quelle versichert wurde, entstand nämlich die eigentliche Sammlung Antaldi in Urbino erst im 17. Jahrhundert, wiewohl es wahr sein mag, dass schon viel früher mehrere Zeichnungen, sei es Raphael's, sei es Timoteo's, durch Erbschaft ins Haus Antaldi gelangt waren. Aus dieser Thatsache also, mein' ich, lässt sich gar nichts beweisen. Noch lockerer scheint mir der Boden zu sein, auf dem Prof. Springer die eigene Thesis, dass nämlich der Einfluss Timoteo's auf Raphael erst ins Jahr 1504 fallen müsse, gestellt hat. »Die Oxforder Handzeichnung [2]), sagt er, hat Lermolieff mit Recht dem Timoteo zurückgegeben. Sie galt freilich bereits in der Antaldisammlung als ein Werk Raphael's« — ein Beweis also, dass die Taufen der Antaldizeichnungen erst in spätern Zeiten stattgefunden [3]). »Merkwürdiger Weise aber, fährt

---

[2]) Die Kreidezeichnung einer Heiligen mit dem Palmzweige (Braun, 14).

[3]) Es darf uns wahrlich nicht Wunder nehmen, dass, wie so manches Gemälde, so noch viel mehr so manche Handzeichnung, sei es des Perugino selbst, sei es dieses oder jenes seiner bessern Schüler und Nachahmer, wie z. B. Eusebio da S. Giorgio oder Giovanni Spagna (die Fresken aus der Magliana im Louvre und im Hofe der Akademie der Künste in Paris mögen darüber belehren), von den spätern Besitzern derselben dem göttlichen Raphael zugeschrieben und, mit dieser Taufe sodann in die öffentlichen Sammlungen Europas gelangt, vom grossen Publicum für unbestrittene Werke des Urbinaten gehalten wurden. Jeder Besitzer sucht eben seinen Besitzständen am höchsten klingende Namen anzuheften. Und dass ein solches Phänomen auch an den Werken der andern Kunstschulen Italiens sich wiederholte, glaube ich in meinem Buche durch reichliche Beispiele bewiesen zu haben. Wie viele Handzeichnungen und Gemälde aus der venezianischen Schule wurden und werden noch immerfort den höchsten Repräsentanten derselben, sei es dem Giorgione oder Tizian, angerechnet; wie manche Handzeichnung von Schülern oder Nachahmern Lionardo's führen nicht unerschrocken den Namen des grossen Florentiners und werden als solche von Alt und Jung in den Himmel erhoben?

Prof. Springer fort, hat Niemand, welcher das Blatt auf Raphael taufte, dasselbe in die erste Jugendzeit des Meisters, sondern in seine Florentiner Periode versetzt.« Da nun aber vor mir, so viel ich weiss, Niemand von einer Urbinatischen Periode Raphael's je ernstlich gesprochen, so konnte selbstverständlich es auch Niemandem einfallen, jene Zeichnung dahin zu versetzen, noch weniger aber in Raphael's Peruginische Epoche, sondern musste sie nothwendiger Weise jenen Zeichnungen und Werken des Meisters anreihen, in denen Raphael, wie ich anzudeuten versucht habe, sich zurückwendend, die alten Eindrücke, welche während seiner Perusischen Periode vergessen schienen, wieder auffrischte. Dies beweist schon das Brerabild (Verlobung Mariä), das von Raphael vor seiner Reise und seinem längeren Aufenthalte in Urbino für Città di Castello vollendet wurde, und in welchem Werke, wie auch Professor Springer zugibt, gar mancher Zug wieder an Timoteo erinnert [4]).

Nun erlaube mir mein freundlicher Opponent ihn zu bitten, mit mir etliche von jenen Zeichnungen zu prüfen, die er citirt, um zu beweisen, dass die von mir angeführte Zeichnung mit dem Bogenschützen nicht in die Urbinatische, sondern in die Perusische Periode Raphael's zu versetzen sei. Was die zwei von ihm vorangehend besprochenen Oxforder Zeichnungen oder Skizzen (Robinson 5 und 6) betrifft, so muss ich leider gestehen, sie nicht zu kennen, folglich auch keine Meinung darüber zu haben; in Betreff der dritten (Rob. 7) jedoch, von der mir eine leidliche Photographie zu Gebote steht, muss ich ihm offen gestehen, nicht seine Ansicht theilen zu können, ja ich schmeichle mir sogar, dass Herr Prof. Springer, falls er sich die Mühe nehmen will, jene Oxforder Zeichnung mit der von mir zu wiederholten Malen angeführten Federzeichnung Pinturicchio's eingehend zu vergleichen, mir die Freude gönnen wird einzugestehen, dass dieselbe keineswegs dem Urbinaten angehöre, sondern jenem umbrischen Meister zugeschrieben werden müsse, von dem sowohl die Zeichnungen des venezianischen »Skizzenbuchs« als jene zur Madonna Solly im Louvre (Br. 250) und die zum »Dreifigurenbild« in der Albertina (Br. 134) herrühren. Der Typus des Madonnenkopfes auf dieser Federzeichnung in Oxford (Rob. 7) ist derselbe, dem wir auch in jenem guten Madonnenbilde Pinturicchio's begegnen, das aus dem Conservatorium di Sa. Maria Maddalena in die Galerie der Akademie von Siena gekommen ist. (Lombardi, 1424) †).

---

[4]) Siehe Lermolieff, S. 351 u. 352.

†) Denselben Kopftypus finden wir ebenfalls in den zwei Madonnen des Polypticon (Nr. 10) in der Galerie von Perugia; in den Madonnen der Wandgemälde in Sa. Maria von Spello, und anderswo noch.

Man vergleiche auf dieser Zeichnung übrigens noch die Form der Hände, den Typus des Christuskopfes mit seinem über die Stirne gestrichenen Haarbüschel, das Ohr des das Schaf auf den Schultern tragenden Hirten mit dem dem Pinturicchio eigenthümlichen starken Läppchen mit dem scharfen Einschnitt; man besehe sich zudem die für Raphael viel zu geistlos aufgefassten Thiere im Holzschuppen, und, ich wiederhole es mit aller Zuversicht, jeder unbefangene Schiedsrichter, Herr Professor Springer an der Spitze, wird mir zugeben, dass diese Zeichnung unmöglich von Raphael herrühren könne, sondern in jene Reihe von Federzeichnungen zu setzen sei, die ich dem Pinturicchio glaubte vindiciren zu dürfen. — Professor Springer citirt ferner (S. 380) zwei Zeichnungen in Silberstift auf olivenfarbigem Papier mit aufgehöhten Lichtern in Oxford (Rob. 12 und 13) welche sich auf eine Composition der Auferstehung und Christi auf dem Oelberg beziehen; ausserdem, sagt er, kennen wir noch mehrere Studienblätter zur Krönung Mariä in Oxford (Rob. 9) und Lille (Br. 66 und 67) mit dem Silberstift oder mit der Feder entworfen, welche den gleichen Charakter von Modellacten besitzen. Von diesen fünf Zeichnungen ist, zu meinem Leidwesen, die zum Christus auf dem Oelberg mir unbekannt geblieben. Die Silberstiftzeichnung mit dem schlafenden und dem fliehenden Wächter dagegen kenne ich schon längst durch Braun's Photographie (Br. 6). Schon in dem trefflichen Buche »Raphael und Michelangelo«, das ich, meinem Princip getreu, von der Ansicht der Anderen erst dann Notiz zu nehmen, nachdem ich die eigene fest gestellt, *nach* dem Erscheinen meines »kritischen Versuchs«, habe lesen wollen, besprach (S. 41) Prof. Springer diese Zeichnung mit besonderer Vorliebe und bemerkte dazu »dass dieselbe, mit Perugino's Arbeiten verglichen, durch ihre ungleich grössere Vollendung überrasche. Zwar fehlten noch, wie bei allen Jugendarbeiten Raphael's, das durchgreifende Naturstudium, besonders die Köpfe erschienen noch nach einem *feststehenden Typus* gezeichnet, in den mit dem Silberstift zart gezogenen Umrissen klinge aber bereits der reine Wohllaut an, welcher alle Raphaelschen Schöpfungen begleite.« Gegen diese Ansicht, die von den meisten Raphaelisten getheilt wird, kann ich aber einige bescheidene Bedenken nicht unterdrücken. Entweder bin ich selbst in einem grossen Wahn befangen, oder aber Professor Springer hat sich diesmal gar zu sehr auf das Urtheil seiner Vorgänger, namentlich Robinson's, verlassen [5]). Hätte er mit gewohntem Scharfblicke und seinem feinen

---

[5]) Welche Streiche, bei Bestimmung von Kunstwerken, das Vorurtheil uns zu spielen im Stande ist, will ich bei dieser Gelegenheit meinen Lesern an einem selbsterlebten Beispiele zeigen. Mein verstorbener Freund, Otto Mündler, auf dessen

Kunstsinn auch diese Zeichnung vorurtheilsfrei näher sich angesehen und dieselbe mit anderen Zeichnungen des P. Perugino verglichen, so dürfte er vielleicht mir nicht so ganz unrecht geben, dass ich sowohl diese als die gleichzeitigen zwei Zeichnungen mit dem Engel und Tobias (im Brit. Mus. (Br. 149) und in Oxford)[6]) dem Urbinaten entziehe, um sie dem Perugino zu vindiciren. Ich habe bereits in meiner Antwort an Herrn Director Lippmann in Berlin[7]) mir erlaubt auf die

---

Kunsturtheil verdientermaassen auch ich grosses Gewicht legte, hatte mir oft von dem schönen Bildchen „Apollo und Marsyas" bei Moris Moore erzählt und jedes Mal mir wiederholt, dass er jenes Werk keinem andern Meister als Lorenzo Costa zuschreiben könne. Als ich nun, im Jahre 1858, das herrliche Bildchen in Mailand, wo es in der Brera öffentlich ausgestellt war, zu sehen bekam, vermochte ich weder die Hand des Costa noch die Raphael's darin zu sehen, das Gemälde kam mir jedoch als ein Werk aus der Schule des Francesco Francia vor. Seit der Zeit habe ich das liebliche Bild nie wieder zu sehen bekommen. Als ich mich nun später etwas eingehender mit Timoteo Viti zu beschäftigen hatte, sah ich, dass Passavant das bewusste Bild bei Moris Moore dem Timoteo zugeschrieben hat. Diese Taufe des berühmten und bedachtsamen Raphaelisten, von dem ich erwarten durfte, er habe auch die Werke des Viti einer strengen kritischen Prüfung unterstellt, kam mir nun so treffend und die Ansicht Mündler's ergänzend vor, dass ich sie ohne weiteres zu der meinigen machte. Auch wähnte ich von jener Stunde an in der Photographie des Moore'schen Bildchens, die ich besass, immer mehr die Hand und den Geist Timoteo Viti's zu erkennen. Nun trug es sich aber vor nicht langer Zeit zu, dass mir von einem Bilderhändler in Crema ein Bildchen Bacchiacca's, unter dem Namen des Giulio Romano, mit denselben Figuren, wie auf dem Moore-schen Bilde, vorgezeigt wurde. (Wie ich jüngst vernommen, kam diess merkwürdige Bildchen des Bacchiacca in den Besitz des Herrn Alessandro Castellani in Rom). Nur war auf dem Bilde in Crema Apollo in einen Adam und Marsyas in eine Eva verwandelt. Diese Entdeckung machte mich begreiflicherweise stutzig, da ich mir schwerlich hätte erklären können, wie Francesco Ubertini, der florentinische Schüler Perugino's und später Francia Bigio's, ein Bild oder eine Zeichnung des Urbinaten Timoteo hätte sehen und für sein eigenes Bild benützen sollen. Ich bat daher einen kunstsinnigen Freund, der sich nach Rom begab, womöglich doch dies Bildchen bei Herrn Moris Moore sich genau ansehen und mir dann darüber berichten zu wollen. Beim ersten Besuch nun machte das Bild meinem Freunde den Eindruck, als ob es wirklich von Raphael herstamme, bei der zweiten genaueren Prüfung desselben fiel ihm jedoch namentlich die ganz und gar unraphaelische Form der untern Gliedmassen Apollo's besonders auf, und das Bild erschien ihm auch aus andern Gründen noch als ein schönes Werk aus der Frühzeit des Pietro Perugino. Und diesem Urtheile nun, scheint mir, dürften sich mit der Zeit alle verständigere Kunstfreunde anschliessen, zumal auch die Zeichnung zum Bilde, in der venezianischen Sammlung, obwohl sehr verdorben, doch immer noch am meisten an sonstige Zeichnungen Perugino's aus den letzten Decennien des XV. Jahrhunderts erinnert, wie unter andern an jene zwei Engel mit dem Tobias in Oxford.

[6]) Siehe Lermolieff a. a. O. S. 355.

[7]) S. meinen Aufsatz „Perugino oder Raphael" in Lützow's Ztschr. Jahrg. 1881.

charakteristischen Merkmale aufmerksam zu machen, nach welchen die Perugino'schen Zeichnungen von denen des Pinturicchio und namentlich von denen Raphael's sich unterscheiden; man gestatte mir nun hier abermals auf diesen Punkt zurückzukommen. Für Perugino bezeichnend ist also die Hand mit den breiten Fingern, deren letzte Phalanx fast immer etwas aufwärts gebogen erscheint [8]). Ferner die zangenartige Form, mit welcher bei ihm Daumen und Zeigefinger zusamenzutreten pflegen [9]). Ueberdies vermisse ich in diesen Zeichnungen jene strammen, vollen Körperformen, die dem Urbinaten, von dem Bogenschützen an bis zu den herrlichen Kämpfergruppen, und der schönen Actzeichnung vom Jahre 1515, die Raphael dem deutschen Meister Albrecht Dürer sandte, um ihm seine Hand zu weisen, stets eigenthümlich sind. Auch erscheinen mir die Umrisse des stehenden Wächters viel zu flau, dessen rechte Hand für Raphael viel zu schwach geformt.

»Am nächsten«, fährt dann Professor Springer in seiner Argumentation fort, »steht dem Liller Bogenschützen die in derselben Sammlung bewahrte Skizze zur Hauptgruppe auf der »Krönung Mariä«. Auch in der letztern werden die Umrisse scharf mit der Feder gezogen, einzelne Körpertheile schraffirt. Die Zeichnung des Bogenschützen und seines Genossen ist mit grösserer Liebe und Sorgfalt durchgeführt, die Schraffirung feiner behandelt, als auf dem andern Blatte, auf welchem die Parallelstriche derb, fast mechanisch geführt erscheinen« (S. 380). — Ich stimme in der Beurtheilung dieser letztern Zeichnung in Lille (Br. 67) insofern mit meinem verehrten Gegner überein, als auch mir die Parallelstriche derb und mechanisch geführt erscheinen, ja so mechanisch und leblos, dass ich diese Zeichnung einer ganz andern Hand als der Raphael's zuschreiben muss. Der Urbinate mag allerdings, sei es mit der Kreide oder dem Silberstift, wie das immer geschieht, ganz leicht die beiden Figuren skizzirt und so stehen gelassen haben, die Originalzüge des Meisters müssen jedoch später durch eine unverständige Hand mit der Feder mechanisch übergangen worden sein. In ihrem gegenwärtigen Zustande hat diese Federzeichnung in Lille durchaus den originalen Charakter verloren [10]).

---

[8]) Man besehe sich z. B. die Hände des schlafenden Wächters (Oxford, Br. 6); die rechte Hand Christi auf der Taufe Christi im Louvre (Br. 297) die linke Hand des liegenden Kindes, in den Uffizien (Philpot 648); die linke Hand des Apostels auf der äussersten Linken (Uffizien, Alinari 79) u. a. m., sowie ferner gar manche Hand in Perugino's Gemälden.

[9]) Z. B. an der rechten Hand des Engels (Brit. Mus., Br. 149) und an der linken des schlafenden Wächters (Oxford, Br. 6), und so in vielen Bildern des Meisters.

[10]) Ich bitte z. B. auch nur die dumme Form der Hand des Jüngers rechts sich zu besehen.

Nachdem ich nun, so gut dies eben in Worten thunlich ist, versucht habe, meinem verehrten Herrn Opponenten an einigen Beispielen klar zu machen, dass die von ihm zur eigenen Beweisführung vorgehaltenen Raphaelzeichnungen meiner festen Ueberzeugung nach nicht dem Urbinaten, sondern die eine dem Pinturicchio, die andere dem Perugino gehören, gehe ich nun zur Beantwortung der Hauptfrage über, in der ich leider nicht die volle Zustimmung des berühmten Leipziger Gelehrten habe erlangen können.

II.

Ehe mein Buch in der Oeffentlichkeit erschien, gab man, so viel ich weiss, dem jungen Sanzio keinen andern Lehrer, als Perugino; Timoteo Viti galt bei der grossen Mehrzahl der Raphaelbiographen für einen Schüler, bei Allen, ohne Ausnahme, für einen Gehilfen Raphael's [11]; Pinturicchio aber war nur als Plagiator des Urbinaten bekannt. Ich glaube zuerst sowohl aus äussern biographischen als auch aus innern Gründen, wenn vielleicht auch nicht bewiesen, so doch wahrscheinlich gemacht zu haben, dass, nach dem Tode des Vaters Santi, Timoteo der erste Lehrer des jungen Raphael gewesen sein dürfte; ferner, dass seit der Abreise Pietro's von Perugia, also vom Herbste 1502 an, der Urbinate sich nicht nur an Pinturicchio fest angeschlossen, sondern selbst zwei Madonnenbildchen nach Zeichnungen dieses seines älteren Freundes gemalt habe. Beide Bilder befinden sich in der Galerie von Berlin und führen die Nummern 141 und 145. Das erstere (141), unter dem Namen der Solly'schen Madonna bekannt [12], verdankt seine Entstehung

---

[11]) Prof. Springer bemerkt zwar („Raphael und Michelangelo" S. 40), dass auch Timoteo und selbst Evangelista von Pian di Meleto dem jungen Raphael Unterricht hätten geben können, fügt jedoch gleich hinzu, dass Rathen noch kein Wissen gebe. Wie es ungefähr mit dem Kunstvermögen jenes Evangelista gestanden haben mag, dürfte aus einem Bilde uns klar werden, welches in der Liller Galerie aufgestellt ist und sicher von einem andern Schüler des Giovanni Santi herrühren muss. Das Bild (Nr. 17) stellt die thronende Maria dar mit dem unbekleideten Christkind in den Armen; den Grund bildet eine Landschaft. Auf der Basis des Thrones liest man:

Bartolomeus Mi. Gentilis de
Urbino pinxit. Ann. 1497.

[12]) Dies Madonnenbild, noch sehr schwarz in den Schatten, muss bald nach der „Krönung Mariä" entstanden sein. Wahrscheinlich bediente sich damals Raphael des nämlichen Beinschwarzes, das Perugino gebrauchte und das er aus Florenz, woselbst es vermuthlich Lionardo da Vinci zuerst eingeführt, nach Perugia mitgebracht haben dürfte. Merkwürdig, dass in diesem Bildchen die Form der Hand, sowie die des Körpers des Christkindes durchaus noch Peruginesk ist, während die Composition dem Pinturicchio entlehnt ist.

der kleinen Federzeichnung Pinturicchio's, die im Louvre ausgestellt ist und dort Raphael zugeschrieben wird (Br. 250); die Federzeichnung zum andern Bilde (145) gehört der Albertina und wurde von mir bereits eingehend besprochen [13]). Selbst die zwei Zeichnungen zur Krönung des hl. Nicolaus von Tolentino in Lille (Br. 95 und 79) verrathen, wenigstens in meinen Augen, noch stark den Einfluss des Pinturicchio. Professor Springer, der zu meiner nicht geringen Freude mir zugibt, dass nicht nur Perugino, sondern auch Pinturicchio und Timoteo in Raphael's Entwicklung eingreifen, theilt jedoch meine Meinung weder über die Albertina- noch über die Louvrezeichnung, schliesst sich dagegen, und zwar mit stark accentuirter Beistimmung, dem Urtheil des Herrn Dir. Lippmann in Berlin an, welcher beide Zeichnungen, ebenso wie das von ihm jüngst für das Berliner Kupferstichcabinet erworbene Madrazzoblatt dem Raphael zueignet [14]). Ich nehme dies für einen weitern Beweis des conservativen Geistes, von dem Professor Springer beseelt zu sein scheint, und der mich, ihm gegenüber, als einen Erzrevolutionär erscheinen lässt. Und doch gelte ich bei der jüngern, unerfahrnen Schaar meiner Landsleute, in rebus politicis wenigstens, für einen unverbesserlichen Zopf. So gehts aber auf dieser bunten Welt! Während Studium und Erfahrung uns in der Politik conservativ zu machen pflegen, bringen sie in der Wissenschaft nicht selten die entgegengesetzte Wirkung hervor. Kehren wir jedoch zum »Stande unserer Kenntniss« von Raphael's frühestem Leben und Wirken, wie Prof. Springer denselben in seinem Aufsatze darstellt, zurück. (S. 374). »Auf der einen Seite liess sich durch die von Pungileoni veröffentlichten Acten in dem Streite zwischen Raphael's Stiefmutter und Vormund die Anwesenheit Raphael's in Urbino bis zum Jahre 1500 constatiren, auf der anderen Seite liegen deutliche Zeugnisse für Perugino's Abwesenheit von Perugia seit 1494—1499 vor. Die Folgerung, dass Raphael erst 1500 in Perugino's Werkstatt trat und bis dahin in Urbino den Unterricht genossen hatte, erschien unausweichlich und wurde auch in einem Aufsatze in Lützow's Zeitschrift, 1872 (VIII. Bd. S. 68) gezogen.«

Nun würde aber Baron von Rumohr, wäre er noch am Leben, auf diese Schlussfolgerung kurz geantwortet haben: Wer versicherte Ihnen, Herr Professor, dass Raphael's Aufenthalt in Urbino im Monat Mai 1499 nicht ein momentaner gewesen, dass er nicht des

---

[13]) Siehe meinen Aufsatz: „Perugino oder Raphael", in Lützow's Zeitschrift, Jahrgang 1881.

[14]) Siehe a. a. O. in Lützow's Zeitschrift, Jahrgang 1881.

Streites mit der Stiefmutter halber von seinem Vormund nach Urbino berufen worden sei? Und wäre dies auch nicht der Fall gewesen, hätte Raphael, etwa von Perugia aus, wo er beim Ingegno arbeitete, nicht einen kurzen vorübergehenden Besuch seinen Verwandten und Freunden in Urbino abstatten können?« Haben wir daher keine bessere Beweisgründe für Raphael's andauernde Anwesenheit in seiner Vaterstadt bis Ende 1499, so mein' ich, bleiben wir über die ersten Lehrjahre des Urbinaten heute noch im Dunkeln wie zu Rumohr's Zeiten. Nun bestreitet aber Prof. Springer die Wahrscheinlichkeit nicht, dass Timoteo Raphael's erster Lehrmeister gewesen, nur behauptet er, dass diese auch jetzt noch, wie vor meinen Untersuchungen, zunächst nur auf äussern, biographischen, keineswegs aber auf innern Gründen beruhe. Denn die paar Arbeiten Raphael's, wie die Federzeichnung der zwei Bogenschützen, der Traum eines Ritters, und die Federzeichnung eines weiblichen Kopfes in Florenz (Philpot, 2797), die ich in seine Urbinatische Periode, also vor 1500 versetzen zu dürfen glaubte, werden von ihm entweder in eine viel spätere Zeit versetzt oder aber deren Authenticität, wie der Bogenschütze in Lille (S. 382) angezweifelt. Betrachten wir uns daher noch einmal genauer erstens die Zeichnung des Bogenschützen und sodann die zum Traum eines Ritters. Die fleissig ausgeführte Federzeichnung des Armbrustschützen in Lille (Br. 64) [15]) ist nicht, wie Prof. Springer meint, ein Modellact, oder vielmehr sie ist das nur zum Theil, denn der Armbrustschütze wurde einer Figur in jenem herrlichen Tafelbilde entlehnt, das Luca Signorelli 1498 im Auftrage des Giovanni Brozzi und dessen Frau Francisca, für die Dominicanerkirche in Città di Castello gemalt hatte [16]). Raphael mag diese Figur entweder bei seiner Durchreise, als er von Urbino sich nach Perugia begab, an Ort und Stelle für sich copirt und, in Perugia angelangt, später dem Signorelli'schen Armbrustschützen den Genossen hinzugefügt haben, oder aber er könnte dieselbe auch einer Copie seines Freundes und Landsmannes Girolamo Genga, Schüler des Signorelli, entnommen haben. »Diese Zeichnung des Bogenschützen«, sagt Prof. Springer, befindet sich auf der Rückseite eines Blattes, welches auf der andern Seite Studien zur Madonna mit dem Stieglitz enthält« (S. 379). Nun befindet sich auf der Gegenseite des Blattes mit dem Armbrustschützen allerdings die Studie zu einer Madonna, die das kleine Christ-

---

[15]) Auch diese Zeichnung wurde später von einer fremden Hand an mancher Stelle übergangen.

[16]) Diese Thatsache wurde auch schon von Dr. Schmarsow constatirt. Siehe Vasari, Ausgabe Le Monnier, VI, 138.

kind lesen lehrt; die Hand, die das Buch hält, ist in grösseren Verhältnissen wiederholt dargestellt, und gerade diese Hand mit ihrem noch unbestimmten Charakter, sowie das runde Oval des Madonnenkopfes und die noch etwas befangene Führung des Silberstiftes, scheinen mir zu beweisen, dass auch diese Zeichnung auf der Gegenseite (Nr. 704 des Liller Katalogs) wie der Bogenschütze der Frühzeit des Meisters angehört. Dass aber dieselbe eine Studie zur Madonna del cardellino sei, wie Passavant meinte, erscheint selbst Herrn Prof. Springer (S. 887) gar zu weit vordatirt. — Vergleichen wir nun die Zeichnung mit dem Bogenschützen (Br. 64) mit dem Blatte in Oxford (Br. 3), welches Studien zu den musicirenden Engeln in der »Krönung Mariä« (Vatican) enthält, und welche ungefähr ins Ende des Jahres 1501 oder in den Anfang von 1502 fallen muss (im August 1502 war nämlich das grosse Gemälde bereits vollendet), so fällt uns in beiden Blättern die grosse Aehnlichkeit der Darstellung der untern Gliedmassen mit den festen Contouren auf; auch die Strichführung ist auf beiden Zeichnungen dieselbe, mit dem Unterschiede jedoch, dass die Zeichnung des Bogenschützen mir etwas befangener, sorgfältiger ausgeführt zu sein scheint, als jene der zwei musicirenden Jungen in Oxford; überdies ist die Verkürzung des linken Arms des Armbrustschützen ebenso verfehlt wie der Ansatz seines rechten Arms, mit einem Worte, mir kommt es vor, als ob diese Liller Zeichnung um einige Zeit früher als die andere in Oxford entstanden sein möchte. Doch, ich will nicht in den Verdacht kommen, aus reiner Rechthaberei meine abweichenden Meinungen zum Besten zu geben, vielmehr bin ich bereit Herrn Prof. Springer zuzugeben, dass ich vielleicht, von meinem Eifer verführt, auch diesmal bei der Beurtheilung dieser Zeichnung übers Ziel hinausgeschossen haben mag. Und da ich zur Aufrechthaltung meiner Ansicht keinen positiven Beweis, sondern blos meine persönliche Ueberzeugung anführen kann, so will ich, friedenshalber, diese Zeichnung gerne preisgeben, ebenso wie die andern, die mir derselben Frühperiode Raphael's anzugehören scheinen, bitte aber dafür Herrn Prof. Springer mir zu erlauben, um so fester an der von mir festgesetzten Zeitbestimmung halten zu dürfen, in der der »Traum eines Ritters« entstanden sein mag, nämlich, wenn auch nicht noch in Urbino selbst, doch wenigstens bald nach der Ankunft des jungen Raphael in Perugia, d. h. um 1500.

Ueber den Carton zum »Traum eines Ritters« in der Londoner Nationalgalerie macht Herr Springer folgende Bemerkung : Den Modellact zu den beiden allegorischen Figuren, eine Bisterzeichnung auf gelb getöntem Papier mit aufgehöhten Lichtern, bewahrt, wie C. Ruland mit gewohntem Scharfblicke nachgewiesen hat, das Museum in Weimar.

Leider übergeht Lermolieff denselben vollständig, obschon gerade aus dem Vergleiche des Actes mit dem Carton und dem Gemälde sich neue Gesichtspunkte für die Beurtheilung des Werkes ergeben. Der Modellact gehört ebenso sicher Raphael nicht an, wie der Carton mit vollkommener Gewissheit zu den schönsten Originalzeichnungen Raphael's gezählt werden muss. Hat Raphael die von anderer Hand skizzirten Modelle benützt? Hat ein fremder Künstler den Entwurf Raphael's copirt? In diesem letztern Falle müssten aber die Spuren Raphael's noch erkennbar sein. Das ist aber so wenig der Fall, dass wenn nicht die Haltung der Figuren, die Gegenstände welche sie in den Händen tragen, den Zusammenhang mit dem Traume eines Ritters verriethen, gewiss Niemand an Raphael denken würde. Welchem Meister sollen wir aber das Blatt zuschreiben? Schwerlich, nach der Zeichnung der Hände zu schliessen, Timoteo. Wir stehen vor einem Räthsel.«

Vor allem muss ich meiner Freude Ausdruck geben bei dieser Gelegenheit constatiren zu können, dass auch ein Kunstgelehrter von der Bedeutung Prof. Springer's die Form der Hand als ein Hülfsmittel für die Erkennung eines Meisters nicht, wie andere Fachgenossen, verächtlich von sich weist; vielleicht wird er später mir selbst zugeben, dass auch die Form des Ohres dazu dienen kann, — nicht sowohl wie einige meiner systematischen Gegner, dem Vernehmen nach, behaupten sollen, die Werke der Meister überhaupt zu erkennen (solch einen Unsinn hätte ich doch nie meinen Lesern aufbürden können), wohl aber den Schüler von seinem Lehrmeister, die Copie vom Original leichter zu unterscheiden [17]. Um nun aber wieder zur Bisterzeichnung in

---

[17]) Prof. Springer schüttelt über die Möglichkeit, die verschiedenen Ohrformen deutlich zu bezeichnen, ungläubig den Kopf; und ich gebe ihm gerne zu, dass es eine lange Uebung erfordert, um, nicht nur die Form des Ohres, sondern jede beliebige Form, richtig zu sehen, ja, wenn ich mich so ausdrücken darf, richtig zu fühlen. Es ist unmöglich, diese Form jedes Mal im Contour so wiederzugeben, dass sie auf das Sehorgan Anderer denselben Eindruck mache wie auf das eigene; man kann sie also höchstens andeuten. Sage ich z. B., dass das Ohr Raphael's rund, fleischig, innig mit dem Baken verwachsen sei, so habe ich damit zu wenig gesagt, um von Andern in meinem Sinne verstanden zu werden, zumal wenn sie mich nicht verstehen wollen, daher begnüge ich mich hier, die Raphael'sche Ohrform in einigen seiner Zeichnungen meinen Lesern mitzutheilen:

1) Apostelkopf (zur Krönung Mariä — im Besitz des Herrn Malcolm in London.)
2) Knieende Figur eines Heiligen (Oxford, Br. 12.)
3) Studie zum hl. Placidus in der Freske von S. Severo. (Oxford, Br. 15.)
4) Psyche und Venus (Louvre, Br. 257).

Es versteht sich von selbst, dass man diese Ohrform nur in des Meisters ausgeführteren Zeichnungen constatiren kann — in flüchtigen, skizzenhaft hingeworfenen kann davon keine Rede sein. Auch in den meisten selbst ausgeführten

Weimar zurückzukehren, welcher, wie mir scheint, Prof. Springer eine viel zu grosse Bedeutung beigelegt hat, so kann ich ihn versichern, dass dieselbe mir nicht ganz unbekannt ist; als sie mir jedoch vorgelegt wurde, machte sie einen so üblen Eindruck auf mein Sehorgan, dass ich sie als eine spätere Fälschung von der Hand wies und keiner weiteren Beachtung für würdig erachtete. Durch den Vorwurf, den Prof. Springer mir über meine Nachlässigkeit machte, etwas stutzig geworden und in der peinlichen Ungewissheit wieder einen groben Schnitzer (wie das mir nicht selten begegnet, septies in die peccat justus) begangen zu haben, wandte ich mich um Aufschluss darüber an meinen Freund, Herrn Dr. Gustavo Frizzoni aus Bergamo, der vergangenen Sommer unter andern deutschen Galerien auch die von Weimar zu seiner Belehrung besucht hatte, und erfuhr von ihm zu meiner Beruhigung, dass auch ihm jene Bisterzeichnung auf gelbgetöntem Papier (ich kenne noch mehrere andere Fälschungen auf gelbgetöntem Papier) als nichts anders als eine Fälschung aus viel späterer Zeit erschienen sei. Herr Prof. Springer würde somit nicht nur mir, was nichts zu sagen hätte, sondern der Kunstwissenschaft einen grossen Dienst erweisen, falls er seinerseits, bei nächster Gelegenheit jene Weimarer Zeichnung einer strengeren Prüfung unterziehen wollte.

Der Schwerpunkt der Streitfrage zwischen Prof. Springer und mir liegt jedoch nicht in diesen Nebenfragen, sondern er liegt in der Zeitbestimmung, in der ungefähr das Bild mit dem Traum eines Ritters entstanden sei, nämlich ob vor oder nach der perusischen Periode Raphael's. Dass dasselbe mehr an Timoteo als an Perugino oder Pinturicchio erinnere, gibt mir Herr Springer willig zu. Die erstere Ansicht, dass nämlich das Bild vor Raphael's peruginischer Ausdrucksweise entstanden sei, wurde von mir in meinem »Kritischen Versuche« ausgesprochen, die andere von Prof. Springer der meinigen entgegengehalten, indem er sowohl den Carton als auch das Bild ins Jahr 1504—5 versetzte. Es handelt sich zwar nur um die Spanne Zeit von beiläufig vier Jahren, diese scheint mir aber in Raphael's Entwicklungsgeschichte von der grössten Bedeutung zu sein. Ich sehe übrigens sehr wohl ein, dass die Lösung solcher Fragen eine sehr heikle Sache ist, da sie einzig und allein dem individuellen Sehorgan anheimgestellt bleiben muss, und dass man daher ohne positive Documente beibringen zu können, nicht erwarten darf, eine Discussion darüber zu einem Alle befriedigenden

---

Gemälden z. B. in der Madonna della Seggiola; ja sogar in den Bildnissen wie z. B. in dem der Fornarina (Donna velata) (Nr. 245) und dem des Papstes Leo X. (Nr. 63) im Pittipalast, kann man die ihm eigenthümliche Ohrform bestätigen.

Abschluss zu führen. Trotzdem kann ich nicht umhin, Herrn Professor Springer zu ersuchen, den Traum eines Ritters neben das Sposalizio in der Brera und neben die Madonnenbilder del Granduca und de' Tempi zu stellen, und namentlich den landschaftlichen Grund auf dem Sposalizio mit der Landschaft im »Traum eines Ritters« vergleichen zu wollen; überdies möge mein verehrter Gegner den Carton zum »Traum eines Ritters« mit der Kreidezeichnung zur Madonna del Granduca, mit der Federzeichnung zum hl. Georg (Louvre) und mit der Federskizze zum Porträt der Magdalena Doni (alle drei Zeichnungen fallen in die Zeit von 1504—1505) zusammenhalten, und, verstockt in meiner Meinung wie ich bin, kann ich mich nicht für immer der Hoffnung verschliessen, dass er mir am Ende doch zugeben dürfte, dass jener frische, leichte, ja schon meisterhafte Federzug, der uns in den drei letzteren Zeichnungen zur Bewunderung hinreisst, im Carton zum Traum eines Ritters gänzlich vermisst wird. Was, wenigstens mich, in diesem Carton vor allem anmuthet, ist gerade die jugendliche Auffassung und Darstellung sowohl der Figuren als der Landschaft; das Ringen und Suchen in der Modellirung der Formen; eine gewisse Unbehülflichkeit in den Verkürzungen, wie z. B. in jener des linken Unterarms des Ritters und im Wurfe der Falten; die Kopfstellung der allegorischen Figur mit dem Schwerte, welche identisch ist mit der Kopfstellung des hl. Vitalis im Brerabilde und der hl. Margarethe des Timoteo, im Privatbesitze in Mailand; die sorgfältige, gewissenhafte ja noch etwas ängstliche Ausführung der Nebendinge, wie des Helms und des Schildes des Ritters. Kurz, ich muss es wiederholen, in dieser Zeichnung sowohl wie in dem Gemälde selbst, kann ich nicht umhin, eine jüngere, noch ungelenkere Hand wahrzunehmen, als in den Zeichnungen zur »Krönung Mariä« im Jahre 1501—2 [18]).

Bin ich nun meinerseits vielleicht zn weit gegangen, indem ich in meinem »Kritischen Versuch« (S. 360) die Federzeichnung des Bogenschützen sowie den Traum eines Ritters etwa ins Jahr 1498 setzte, während es klüger von mir gewesen wäre, hätte ich sie mit der kleinen Madonnenskizze in Oxford [19]) (Br. 10) in die allererste Zeit von Raphael's Aufenthalt in Perugia, also ins Jahr 1500, versetzt, so scheint mir wieder auch Herr Prof. Springer seinerseits zu weit zu gehen, wenn

[18]) Lille (Br. 3); Brit. Mus. (Br. 70); Lille (Br. 58): Malcolm in London.

[19]) Dasselbe Schloss, mit dem breiten und den zwei runden Thürmen am Wasser, dem wir sowohl in der Landschaft dieser Federskizze als auch in der des „Traums eines Ritters" begegnen, finden wir ebenfalls sowohl in der Landschaft des Madonnenbildes mit den Heiligen Vitalis und Crescentius, wie in jener der „Verkündigung" von Timoteo in der Breragalerie (H. 588 und 195).

er den Traum eines Ritters in dieselbe Epoche stellt, in der die Madonnen del Granduca und de' Tempi entstanden sind. Mir scheint's, dass wir beide in unserm Urtheil etwas zu voreilig vorgegangen sind; zu unserm Troste jedoch ist die Voreiligkeit eine Sünde, die, wie Macchiavelli meint, auch schon mit dem Weihwasser reingewaschen wird.

Habe ich nun also einerseits die Entstehung des Traums eines Ritters aus Voreiligkeit zu weit zurück datirt, so bin ich andererseits bei der Zeitbestimmung eines anderen Raphaelischen Bildchens in den entgegengesetzten Fehler verfallen. Ich freue mich nun in der Lage zu sein, die begangene Unterlassungssünde wieder gut zu machen, indem ich Herrn Springer ein Werk Raphael's vorstelle, das ich, meiner im vergangenen Sommer vor dem Gemälde selbst gewonnenen Ueberzeugung nach, in eine noch frühere Zeit als den Traum eines Ritters glaube setzen zu dürfen: ich meine den kleinen Erzengel Michael (Nr. 368) im Salon carré der Louvregalerie. Ich hatte das schöne Bildchen seit Jahren nicht mehr gesehen und es, offen gestanden, auch nie mit kritischem Auge betrachtet. Bei meinem letzten Besuche der Louvregalerie erschien mir nun dasselbe als ein durch und durch Timoteisches Werk des jungen Meisters. Die Auffassung dieses kleinen Juwels ist noch knabenhafter als im Traum eines Ritters; die Faltenansätze auf dem Unterkleide Michaels sind viereckig wie bei Timoteo, nicht rundlich wie bei Perugino und Pinturicchio, die Lichter auf den Flügelfedern des Erzengels sind noch mit Gold angegeben, wie diess auch bei Timoteo in seinem Madonnenbild mit den Heiligen Vitalis und Crescentius der Fall ist; die Schatten nicht schwarz, sondern hellbraun wie bei Timoteo; der Felsen auf dem landschaftlichen Grunde erinnert in der Färbung noch an die Schule Francia's. Es ist allerdings wahr, auch die Landschaft des pendant dieses hl. Michaels, d. h. der hl. Georg (369) hat eine ähnliche Färbung, während doch nicht zu läugnen ist, dass dies letztere Bild in eine um 4—5 Jahre spätere Zeit gesetzt werden muss, d. h. ins Jahr 1504. Man ist daher genöthigt zur folgenden Hypothese zu greifen: Herzog Guidobaldo habe ums Jahr 1499 etwa, dem jungen Raphael aufgetragen, ihm auf dem Dambrett (den wahrscheinlich der Herzog selbst dem jungen Maler eingehändigt haben dürfte) einen hl. Michael zu malen und habe 1504, als Raphael wieder seine Vaterstadt besuchte, den Wunsch geäussert, von seinem inzwischen berühmt gewordenen Unterthan in einem hl. Georg ein Pendant zum hl. Michael zu besitzen. Beide Bildchen sind beiläufig in derselben Grösse.

Mein verehrlicher Opponent bemerkt noch zu guter letzt, Raphael habe nie schroff mit der bis dahin geübten Weise abgebrochen und

unbedingt die ältere Lehre verworfen, er hätte sich vielmehr bemüht und es auch verstanden, den neuen Erwerb mit der Ueberlieferung harmonisch zu verknüpfen. Auf diese sehr richtige Bemerkung erlaube er mir jedoch ihm Folgendes zu entgegnen. Erscheint uns Raphael in seinem im Atelier des Perugino ausgeführten Bilde »die Krönung Mariä« so Peruginesk, dass das Bild in Perugia lange Zeit als Werk seines Lehrmeisters selbst gehalten wurde, so darf dies keineswegs auch von den Zeichnungen zu diesem Bilde behauptet werden. Man besehe sich z. B. seine Studien zu dem musicirenden Engel (Oxford, Br. 3); da sind weder die Falten auf den Aermeln noch die Bildung der Hand mit den kurzen Fingern Peruginesk, während im Bilde gerade die Hände der Apostel sehr in der Art des Perugino gebildet sind; man besehe sich ferner die Studie zum Engelkopf und zu dessen rechter Hand (Brit. Museum, Br. 70) und man wird zugeben, dass der Engelkopf in der einfachen Strichführung doch eher an Timoteo's Viti Weise, als an die des Perugino erinnere, die Hand des Engels aber von den Händen des Perugino sehr verschieden sei [20]); man besehe sich die schöne Studie zum Kopfe des Apostels Thomas in Lille (Br. 58); die Federskizze in Oxford (Br. 70), die auch Herrn Springer, wenn ich ihn recht verstanden, mehr an Timoteo als an Perugino gemahnen; ebenso scheint mir der weibliche Kopf in den Uffizien (Philpot 2797) einen mehr Timoteischen als Pietro Peruginischen Anflug zu haben. Alle die eben angeführten Zeichnungen fallen aber doch ohne Frage in die Jahre 1500—1503, d. h. in Raphael's perusische Epoche. Bald nach dem Abgange Pietro's von Perugia, im Herbste 1502 also, tritt in Raphael's Zeichnungen, so wenigstens scheint es mir, der Einfluss Pinturicchio's zu Tage, so z. B. in den zwei Zeichnungen zur Krönung des hl. Nicolas von Tolentino in Lille (Br. 79 und 95), auf denen nicht nur der Faltenwurf, sondern selbst die Stellung des rechten Fusses der Figur an der Seite des Heiligen durchaus an Pinturicchio erinnern [21]); ferner in der zwar etwas verdorbenen, jedoch noch immer schönen Federzeichnung (sitzende Madonna mit dem unbekleideten Kinde auf den Knieen) in der Sammlung des Städel'schen Instituts in Frankfurt

[20]) Sowohl die Hand dieses Engels wie auch jene der Madonna in der Federzeichnung (Philpot 1096) der Uffiziensammlung haben dieselbe Form wie die linke Hand des herrlichen segnenden Christus in der städtischen Galerie von Brescia (einst beim Grafen Tosi). Ich würde auch schon aus diesem Grunde das schöne kleine Bild etwa ins Jahr 1502 versetzen.

[21]) Man vergleiche gefälligst diese letztere Figur mit dem ein Füllhorn tragenden Weibe auf der Zeichnung Pinturicchio's in den Uffizien (Philpot 740), und mit einer andern Zeichnung desselben Meisters ebendaselbst (Philpot 738).

(Nr. 610). Auf dieser letztern Zeichnung sind z. B. die Faltenansätze schon ganz in der Art des Pinturicchio angegeben und so verschieden von denen in Raphael's Zeichnung zur Madonna del Granduca. Habe ich also richtig gesehen, worüber Herr Prof. Springer in seiner allem Coteriewesen fremden Unparteilichkeit entscheiden mag, so erinnert in der ersten Zeit seines Aufenthaltes in Perugia (1500—1503) Raphael in seinen Zeichnungen noch immer deutlich genug an die Schule Timoteo's, während er in seinen gemalten Bildern [22]) schon ganz und gar mit der Weise seines neuen Lehrmeisters Perugino befreundet sich uns darstellt. Später, d. h. nach dem Abgange Pietro's von Perugia, lehnt sich der junge Urbinate an den andern berühmten Meister in Perugia, ich meine den Pinturicchio, an, wovon wir nicht nur in mehreren Handzeichnungen aus jener Zeit Beweise haben, sondern vielmehr noch in dem Umstande, dass zwei seiner Madonnenbildchen (Solly und das sog. Dreifigurenbild) ihren Ursprung Zeichnungen des Pinturicchio verdanken. Diese Anlehnung Raphael's an ältere, berühmte Meister kann uns an dem leicht empfänglichen und lernbegierigen 18jährigen Jüngling nicht befremden. Als jedoch im Jahre 1504 Raphael nach Urbino zurückkehrte, war er, meine ich, doch schon viel zu selbstständig, zu sehr seiner eigenen Kraft sich bewusst, als dass er, und zwar während der wenigen Monate, die er dort zubrachte, die Manier des Timoteo sich hätte aneignen sollen, wäre er mit dieser Weise nicht schon aus früherer Zeit her vertraut gewesen. Doch, wie schon gesagt, es ist dies meine individuelle Anschauungsweise, ich vermag diesen Ideengang mit keinem positiven Document zu stützen, derselbe kann daher von Andersgesinnten mit allem Fug und Recht als willkürlich und illegitim verworfen werden. Möge es somit einem künftigen Forscher vorbehalten bleiben, in Urbino oder in Perugia oder irgend sonst wo schriftliche Zeugnisse aufzufinden, aus denen ein heller Lichtstrahl auch über Raphael's Urbinatische Periode falle und so dieselbe plötzlich in voller Klarheit uns erscheinen lasse. Dann wäre der Wunsch des Herrn Prof. Springer erfüllt und der historische Boden gefunden. Ich muss und will mich inzwischen gerne mit dem winzigen Verdienst, wenn es überhaupt ein Verdienst genannt werden darf, zufrieden stellen, nachgewiesen zu haben, dass Timoteo Viti der gebende und nicht der empfangende Theil, wie dies bisher allgemein angenommen wurde, gewesen sei — und will mich daran erfreuen, dass Prof. Springer mir

---

[22]) Porträt des P. Perugino in der Borghesegalerie (unter dem Namen Holbein's); Krönung Mariä; Dudleybild; Madonna Solly in Berlin; hl. Sebastianus in der städtischen Galerie von Bergamo (Abtheilung Lochis).

wenigstens dies mit der freundlichsten Bereitwilligkeit zugibt. In der löblichen Absicht Raphael, eh' er im Jahre 1508 nach Rom übersiedelte, alle Hauptrichtungen der italienischen Malerei in sich sammeln zu lassen, möchte Prof. Springer zu guterletzt auch noch den Einfluss des Bolognesen Francesco Raibolini auf den Urbinaten geltend machen. Der Gedanke ist gewiss sehr schön, es dürfte jedoch grosse Schwierigkeit haben denselben zu beweisen, während der mittelbare, durch Timoteo, Francia's Schüler, sich von selbst ergibt. Auch müsste man zu diesem Zweck ein längeres Zusammenleben der beiden Künstler voraussetzen, was doch weder 1504 noch weniger 1506 stattgefunden zu haben scheint. Dass Bildnisse des Francia von Unkundigen nicht selten für Werke Raphael's genommen wurden, darf doch wahrlich nicht als ein Beweis von der Abhängigkeit dieses letzteren vom erstern Meister betrachtet werden. Zu dergleichen Verwechselungen mag vielleicht auch schon die gleichzeitige Tracht der dargestellten Personen beigetragen haben; und wie viele Porträte anderer Meister, schlechte und gute, weibliche und männliche, wurden und werden noch immer dem göttlichen Urbinaten angerechnet! Wer sich dessen überzeugen möchte, der schlage in Gruyer's neuestem Buche nach [23]), worin unter andern noch immer die s. g. Fornarina in der Tribuna der Uffiziengalerie, nebst dem Porträt der s. g. Schwester Raphael's [24]) (1120) ebendaselbst; das Porträt des Cardinals Inghirami [25]), im Pittipalast, und sogar die abscheuliche Fornarina [26]) der Galerie Barberini in Rom, u. a. m. Raphael zugedacht werden. — Und wenn der junge Meister aus Urbino in seiner Liebenswürdigkeit in einem Briefe an Francia, dessen Madonnen »le più belle e più divote e ben fatte« zu nennen beliebt, so ist dies

---

[23]) Raphael, peintre de portraits.

[24]) Auch Passavant (franz. Ausgabe, II, 40) gibt dies ganz übermalte weibliche Porträt dem Urbinaten und bemerkt zudem, dass namentlich die Hände sehr schön und ganz in der florentinischen Weise Raphael's gemalt seien. Nun sind es, meine ich, gerade die Hände, die in ihrer ganz und gar unraphaelischen Form es uns verwehren, dies weibliche Porträt eines florentinischen, dem Domenico Ghirlandajo nahe verwandten Meisters, dem Urbinaten zuzuschreiben.

[25]) Das hart mitgenommene und überdies übermalte Originalbildniss befindet sich noch immer in der Familie Inghirami zu Volterra.

[26]) Ein gröberes Unrecht dürfte wahrlich Raphael kaum zugefügt werden, als ihm diese hässliche, wie eine lüderliche Dirne dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden. Schon die Form und Fingerstellung der einen Hand ist so unraphaelisch, das blaue Armband mit dem Namen so abgeschmackt, dass es mich stets gewundert, wie sonst so feine Kenner an diesem garstigen Bildnisse keinen Anstoss genommen haben. Ein Schüler Raphael's — vielleicht Giulio Romano selbst — dürfte vielleicht, nach einer Actzeichnung des Meisters, dies Porträt verfertigt haben — der göttliche Sanzio jedoch nie und nimmermehr.

wohl doch vielmehr ein Compliment des jüngern an den ältern Meister, denn ein Beweis, wie Prof. Springer meint, Raphael hätte damit die Superiorität des Francia im Porträtfache anerkennen wollen. Auch das Sonett Francia's, welches anhebt: Non son Zeusi, nè Apelle, etc. deutet, scheint's mir, doch nicht gerade auf ein so intimes Verhältniss zwischen ihnen beiden, wie es zwischen Lehrer und Schüler stattzuhaben pflegt. Eine persönliche Bekanntschaft der beiden Künstler will ich gerne zugeben, und es erscheint mir nicht unmöglich, dass etwa im Jahre 1506 Francia sein Bild der Lucrezia, das er, wie Vasari berichtet [27]), nebst dem Pferdeharnisch, für den Herzog Guidobaldo gemalt, selbst nach Urbino gebracht haben könnte, um bei dieser Gelegenheit zugleich seinem Lieblingsschüler Timoteo einen Besuch abzustatten, und dass er also dort den jungen Raphael getroffen und persönlich kennen gelernt habe. Von einem längeren Aufenthalt des Urbinaten in Bologna aber hat mich Prof. Springer auch seinerseits nicht überzeugt. Findet nun mein verehrlicher Opponent im Porträt des Angelo Doni, sowohl in der Carnation als in der Farbenbehandlung des Gewandes, eine enge Stilverwandtschaft mit dem Bildnisse des Ev. Scappi von Francia, verrathen diese zwei Bildnisse die gleichen künstlerischen Grundsätze und dieselben technischen Gewohnheiten, wie er meint, so müssen diese denke ich, doch eher auf Francia's Schüler, Timoteo Viti, zurückgeführt werden.

III.

Am Schlusse seiner geistreichen Besprechung widmet Prof. Springer noch einige Worte dem s. g. Raphaelischen Skizzenbuch in Venedig, das er »das Muster- und Uebungsbuch einer Umbrischen Werkstätte« getauft wissen möchte, woraus hervorgeht, dass ihm jene Federzeichnungen von verschiedenen Händen herrührend erscheinen. Ich habe über die s. g. Raphaelzeichnungen in Venedig, sowohl in meinem »kritischen Versuch« als auch in der v. Lützow'schen Zeitschrift (1881), so weitläufig mich ausgesprochen, dass ich es kaum wage, meine verehrlichen Leser noch einmal mit einer eingehenden Erörterung dieser Streitfrage zu belästigen. Ich will mich daher begnügen, hier vorerst in kurzen Worten den gegenwärtigen Stand der Meinungen über jene Federzeichnungen meinen Lesern zu vergegenwärtigen und sodann zur Aufrechthaltung meiner eigenen Thesis noch einige Bemerkungen hinzuzufügen.

Seitdem Professor Bossi in Mailand, als der glückliche Besitzer

[27]) Siehe Vasari Le Monnier Ausgabe, VI, 11.

jener Zeichnungen, dieselben als von der Hand Raphael's erklärt hatte, kam es keinem einzigen Raphaelisten je in den Sinn an der Wahrheit der Bossi'schen Bezeichnung auch nur zu zweifeln. Alle Kunstschriftsteller vom seligen Ruhmohr an bis zu Cavalcaselle, fanden in derselben jene Vorzüge, sowohl in der Auffassung als auch in der Darstellung, die nach ihnen den göttlichen Urbinaten kennzeichnen sollen. Der einzige Kunstforscher, dem die Ehre gebührt, an der Authenticität jener venezianischen Raphaelblätter einige Zweifel geäussert zu haben, ist Professor Springer. Schon in seinem ausgezeichneten Buche »Raphael und Michelangelo«, erkannte zwar auch er mehrere jener Zeichnungen, wie z. B. die mit den Faltenstudien (Br. 89 und 100) und die zur »Grablegung« (Br. 9 und 97) Raphael zu [28]), sah jedoch in andern, wie z. B. in den Federzeichnungen zu den »berühmten Männern« [29]) eine ältere, routinirtere Hand als die des jungen Raphael, und fand ebenfalls die Modellirung der Federzeichnung mit den zwei Grazien oberflächlich und Raphael's unwürdig.

Eine der Springer'schen Anschauung schroff entgegengesetzte Ansicht findet sich in einem kürzlich erschienenen Artikel des Herrn Dr. August Schmarsow niedergelegt. Dieser angehende, mit dem Studium von Handzeichnungen daher noch sehr wenig vertraute, Kunstgelehrte, der nur insofern berücksichtigt zu werden verdient, als er der Wortführer der Anschauung der Berliner Raphaelisten zu sein scheint, findet so in jenen venezianischen Federzeichnungen »überall die unverkennbaren Merkmale einer knabenhaft ungeübten Hand, gleiche doch ihr Ansehen auf's Haar der Raphael'schen Doppelzeichnung in Berlin, mit dem Entwurf zur Madonna Connestabile auf der einen und dem Entwurf zur Madonna del duca di Terranova auf der andern Seite«. Er versetzt somit die venezianischen Federzeichnungen in die Jahre 1501—3, und hält sie nur einige Monate früher entstanden als die »Reiterstudie zum Cartoncino des ersten Fresco in der Dombibliothek von Siena und zum Kampf des Reiters gegen zwei Fussgänger« [30]).

---

[28]) Siehe Seite 50 und 92.

[29]) Siehe a. a. O. S. 41 und 88.

[30]) Wenn es verzeihlich ist, dass Kunstgelehrte, ihren Vorgängern folgend, fortfahren in den venezianischen Federzeichnungen die Hand Raphael's sehen zu wollen, so erscheint es mir als ein Beweis der Oberflächlichkeit, nach dem von mir gegebenen Fingerzeige, noch immerfort den immensen Abstand zu verkennen, der zwischen dieser ächten und sehr charakteristischen Federzeichnung Raphael's und den übrigen Zeichnungen der venezianischen Sammlung besteht. Ich meine daher, dass der Vorwurf, den mir der Herr Doctor ins Gesicht wirft, „dass die

Meine eigene Ansicht über das s. g. Raphaelische Skizzenbuch in Venedig ist den Lesern meines Buches hinreichend bekannt; man erlaube mir daher nur mit wenigen Worten dieselbe, der Sache wegen, hier zu wiederholen. Die venezianischen Federzeichnungen dürften ursprünglich zu einem Skizzenbuch oder vielmehr Studienbuch eines peruginischen Meisters gehört haben; später wurde aber das Skizzenbuch aufgelöst und die grössere Zahl [31]) der Blätter desselben kamen in die Hände eines Sammlers, der ihnen noch ein paar leichtgetuschte (später übergangene) Federzeichnungen des Antonio del Pollajuolo, ein Blatt mit zwei herrlichen Zeichnungen Raphael's [32]) (etwa aus den Jahren 1505—6), nebst fünf andern Blättern untergeordneter Meister aus der Peruginischen Schule, hinzufügte. Dieser Band von Handzeichnungen kam nun im Anfange unsers Jahrhunderts in den Besitz des mailändischen Malers Bossi, welcher dieselben dem Raphael zuzuschreiben für gut befand, eine Taufe die von allen Raphaelisten seither beibehalten wurde. Mit Ausnahme des Herrn Prof. Springer erkannten nun alle Autoritäten an diesen Federzeichnungen dasselbe Papier, dieselbe Technik und die nämliche Hand, und dieser Ansicht schliesse auch ich mich an. Stimme ich nun einerseits in der Beurtheilung etwelcher dieser venezianischer Zeichnungen insoferne mit Prof. Springer überein, dass sie nicht Raphael angehören und von einer ältern Hand herrühren, so schmeichle ich mir andrerseits auch in der Bestimmung der übrigen Federzeichnungen jener Sammlung mit der Zeit die Approbation des berühmten Raphaelisten in Leipzig zu erhalten [33]). In dieser Hoffnung wage ich die Bitte an Herrn Springer zu richten eben die folgenden Zeichnungen der venezianischen Sammlung: Perini 65 [34]), 44 [35]),

---

Grenzen des Kunstvermögens der Localmeister von Perugia mir verschwimmen" eher auf ihn selbst anwendbar wäre.

[31]) Ein Blatt aus diesem Studienbuch fand Bossi später in Paris, ein anderes, mit vier Aposteln auf der einen, einem Acanthusblatt auf der andern Seite, besitzt die Lillersammlung (Br. 60); andere Blätter davon dürften vielleicht noch in andern Sammlungen sich vorfinden.

[32]) Der Kampf des Reiters gegen zwei Fussgänger, und auf der Gegenseite ein unbekleideter Mann mit einer Fahne.

[33]) Mehrere von jenen Federzeichnungen sind dem Perugino entnommen, andere nach dem Stiche des Mantegna (die Grablegung) copirt, wieder andere (die „berühmten Männer") nach Zeichnungen des Melozzo da Forli (den Pinturicchio wahrscheinlich in Rom persönlich gekannt haben wird) und endlich etliche Zeichnungen dem Luca Signorelli entlehnt. Wie nahe Pinturicchio mit Luca Signorelli befreundet war, geht schon aus dem Umstande hervor, dass dieser im Jahre 1509 ein Kind des Pinturicchio aus der Taufe hob.

[34]) Knieender Mann mit gefalteten Händen.

[35]) Der hl. Andreas.

2 [36]), 46 [37]), 84 [38]), 28 [39]), sich genau ansehen und dieselben sodann mit jenen Federzeichnungen vergleichen zu wollen, die ich als Studien zum Wandgemälde »die Reise Mosis« (Perini 6, 7, 18, 19) [40]) und die »Taufe Christi« bezeichnet habe. Und da, zu meiner nicht geringen Befriedigung Prof. Springer zugibt, dass der Nachweis, dass diese letztern Zeichnungen aus dem »Raphaelischen Skizzenbuche« in Venedig sich auf die Fresken in der Sixtinischen Capelle beziehen, und dem Pinturicchio gehören, mir vollständig gelungen ist (S. 393), und da ich ebenfalls nachgewiesen zu haben glaube, dass fast alle Federzeichnungen in Venedig derselben Hand zugeschrieben werden müssen, was, wie gesagt, mit Ausnahme des Herrn Springer's schon von fast allen bedeutendern Kunstforschern angenommen war, so folgt, scheint's mir, klar daraus, dass sie alle diesem einen Meister und keinem andern angehören [41]). Und, in der That, wo wären denn sonst die Zeichnungen des Pinturicchio stecken geblieben? Sollten nur von Raphael (und in solcher Masse) Zeichnungen sich erhalten haben, jene eines so thätigen Meisters, wie bekanntlich Pinturicchio gewesen, dagegen sammt und sonders zu Grunde gegangen sein? Eine solche Voraussetzung kann doch gewiss kein besonnener Forscher aufrecht erhalten [42]).

Den Unterschied zwischen den Zeichnungen Perugino's und denen Raphael's schmeichle ich mir, in meiner »Antwort an Dir. Lippmann«, überzeugend angedeutet zu haben; um jenen zwischen den Zeichnungen des Urbinaten und des Pinturicchio klar zu erkennen, darf man nur, wie Prof. Springer treffend bemerkt (S. 397), mehrere Zeichnungen

---

[36]) Studie zum Kindermorde (nach Signorelli).

[37]) Herkules mit dem Löwen (Bisterzeichnung aus späterer Zeit des Meisters).

[38]) Derselbe Kopf in verschiedenen Stellungen.

[39]) Vier männliche Köpfe.

[40]) Kopf zur sitzenden und Kopf zur stehenden Ziporah, sowie Kopf zum Weibe mit dem Kruge, das hinter der Ziporah einherschreitet, (zur Freske: Die „Reise Mosis“ in der Sixtinischen Capelle).

[41]) Die einen derselben sind mehr, die andern weniger ausgeführt — etliche wieder sind bloss skizzenhaft behandelt — alle aber zeigen dieselbe Technik und die nämliche Auffassung der Formen.

[42]) Während Dr. Schmarsow einerseits offen gesteht, dass er keine gründliche Charakteristik des Bernardino Pinturicchio besitze, urtheilt er andererseits über diesen Meister und seine Leistungsfähigkeit gerade so, als ob er mit demselben in die Schule gegangen wäre. Und dies nennt er dann „den legitimen Weg und das anerkannte Verfahren“ seiner Kunstforschung. — Herrn Schmarsow ist es ohne Frage ernst um die Sache, und ich hoffe daher um so mehr, dass er mit der Zeit zur Einsicht kommen werde, dass bei Kunstwerken das Sehen doch nicht eine so leichte Sache ist, als man ihm dies in der Schule vielleicht darzustellen beliebt hat.

Raphael's aus den Jahren 1502—4 mit einigen Blättern der Venezianischen Sammlung vergleichen. »Diese beweisen die vollkommene Unmöglichkeit, sie derselben Hand, d. h. der Raphael's, zuzuschreiben.« Und dieselbe Unmöglichkeit dürfte meinem verehrten Opponenten ebenso klar werden, falls er sich die Mühe nehmen wollte, einerseits alle bis auf uns gekommenen Zeichnungen Raphael's aus den Jahren 1500—1504 neben dem Entwurf zur Madonna Solly (Br. 250) und dem Entwurf zum Dreifigurenbilde in Berlin (Albertina, Br. 134) zu setzen, andererseits eine Reihe der ausgeführteren Federzeichnungen von Venedig mit den ebengenannten zwei Federzeichnungen im Louvre und in der Albertina, sowie mit der Anbetung der Schaafhirten (in Oxford) zu vergleichen — und ich zweifle nicht, dass Prof. Springer beim Anblick der Studien Raphael's zur »Krönung Mariä« in Lille, in Oxford, im Brit. Mus. und im Louvre, dasselbe Urtheil fällen wird, das er (S. 387) über die Madonna della Melagrana, in der Albertina, geäussert, nämlich, dass, »wer einmal eine Hand so gut und richtig nach der Natur gezeichnet hat, wie Raphael in diesen seinen Studienblättern, unmöglich zur selben Zeit oder gar später Hände entwerfen könne, welche so ungelenk und so ungeschickt aussehen, wie jene auf dem Louvreblatte (Br. 250) und auf der Skizze in der Albertina (Br. 134) zum »Dreifigurenbilde« in Berlin.«

Noch ein Wort über die fünf Zeilen Handschrift, die sich oben auf der Cartonzeichnung, in den Uffizien, zur ersten Freske in der Dombibliothek von Siena befinden, und die Herr Dr. Schmarsow als Beweis anzuführen beliebt, dass jene Cartonzeichnung von Raphael und keinem andern herrühre. Ich will die Behauptung, dass, wer die Zeilen schrieb, nothwendigerweise auch die Zeichnung gefertigt haben müsse, dahingestellt sein lassen. Mir will es, wie auch Herrn Prof. Springer, scheinen, dass bei der Beurtheilung einer Zeichnung die gezeichneten Schriftzüge doch ein viel grösseres Gewicht haben, als die geschriebenen. Doch, davon ganz abgesehen, kommt es mir vor, dass, wie ich anderswo schon bemerkt habe, die Aehnlichkeit der Handschrift auf dem Cartoncino in Florenz mit Raphael's Schrift in dem Briefe an Domenico Alfani und in den Sonettenentwürfen sich nicht weiter erstrecke, als sie Handschriftenfamilien aus der nämlichen Zeit eben eigen ist. Schon Herr Prof. Springer hat die richtige Bemerkung gemacht, dass mehrere Buchstaben in den kaum noch lesbaren fünf Zeilen des Cartoncino anders geformt sind als in Raphael's Schriften. So hat z. B. der Buchstabe q bei Raphael einen weniger bauschigen Schweif als auf dem Cartoncino: Raphael schreibt quella (im Brief an Alfani) und questo und quel im Sonettentwurfe, auf dem Cartoncino dagegen steht

queſta. In den Buchstaben l und d auf dem Cartoncino ist die Stange oder gerade Linie geschwungener und oben gekrümmt und accentirt am Ausläufer, wie im Worte concillio — was bei Raphael nicht der Fall ist. Professor Springer bemerkt zudem noch, dass Raphael regelmässig st und sc und nicht mit dem langen ſ schreibt, wie dies in der Schrift des Cartoncino statt hat, ferner ss und nicht ſs. Zur Beruhigung in der Ungewissheit schwebender Gemüther geben wir hier das Facsimile des Wortes tempesta, das sich sowohl auf dem Cartoncino als auch im Briefe an Alfani vorfindet. Es ist traurig, sehr traurig, dass, bei Bestimmung von Handzeichnungen eines Meisters wie Raphael, man sich heutzutage noch genöthigt sieht, zu dergleichen Beweismitteln seine Zuflucht zu nehmen, und es ist dies ein Zeichen mehr des niedrigen Standes unserer Kenntnisse der Zeichnungen der grossen Künstler Italiens.

Ich weiss nicht, ob es mir geglückt ist, durch meine allerdings flüchtigen und zugleich etwas verworrenen Auseinandersetzungen Herrn Prof. Springer für meine Ansicht, dass nämlich die grosse Reihenfolge der venezianischen Federzeichnungen derselben Hand entstamme, und dass diese Hand keine andere als die des Pinturicchio sein könne, gewonnen zu haben; ich bin jedoch der festen Zuversicht, dass früher oder später, sowohl der berühmte Leipziger Gelehrte, wie alle anderen ernsteren Kunstforscher Deutschlands durch eigene Forschung zu denselben Ergebnissen gelangen werden, zu denen ich, nach langen Jahren sorgfältiger Prüfung, geführt wurde. Wollen wir dem künftigen Biographen des Urbinaten einen festen und gereinigten Boden bereiten, auf dem er in aller Sicherheit sein Werk aufbauen könne, so sind solche eingehende Untersuchungen und Prüfungen der Handzeichnungen ebenso unerlässlich wie der dem Raphael zugeschriebenen Bilder, von denen, meiner Ansicht nach, wohl mehr als ein Drittheil ihm nicht angehören. Bisher sind dergleichen kritische Prüfungen nur sehr selten und immer sehr zaghaft angestellt worden. Möge daher ein Mann, wie Herr Professor Springer, mit seiner geistigen Ueberlegenheit und seiner eminenten Darstellungsgabe diese zwar schwere, aber lohnende Arbeit auf seine Schultern nehmen: dieselbe könnte der Kunstwissenschaft wahrlich nur zum Heil und Segen gereichen!

Die Biographie Raphael's dürfte also nach meiner Ansicht ungefähr so beginnen; Nach des Vaters Tode (1494) blieb Raphael noch mehrere Jahre in Urbino. Sowohl äussere als innere Gründe lassen

vermuthen, dass er den Unterricht daselbst von Timoteo Viti empfieng. Vor seiner Abreise von Urbino dürfte er für den Herzog Guidobaldo von Urbino das kleine Bild mit dem hl. Michael (gegenwärtig im Salon carré der Louvregalerie aufgestellt) gemalt haben. Ende des Jahres 1499 oder im Anfange von 1500 kam er in Perugino's Werkstätte, genoss aber den unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Perugino nur etwa 2½ Jahre. In diese seine erste Perusische Epoche möchten etwa folgende Arbeiten Raphaels gesetzt werden:

1) Antheil des Gehülfen Raphael an der Ausführung der grossen Altartafel, die im Jahre 1500 sein Meister Perugino für die Abteikirche von Vallombrosa fertigte (gegenwärtig in der florentinischen Akademie). Die breite Form der Mittelhand, das Oval der Köpfe mehrerer unter jenen Engeln, sowie ihre überreiche, schwer auf die Schultern herabfallende Haarmasse, die an jene der musicirenden Engel in der »Krönung Mariä (Vatican), an jene des hl. Johannes im Dudleybilde, an jene des segnenden Christus in der Tosisammlung in Brescia, an jene des Peruginoporträts in der Borghesegalerie u. a. m. erinnern, lassen vermuthen, dass Raphael sogleich nach seinem Eintritt in die Werkstatt des Perugino, seinem Meister bei dieser Arbeit hülfreiche Hand geleistet habe.

2) Der »Traum eines Ritters«.

3) Die kleine Federzeichnung »Madonna und Kind«, in Oxford (Braun 10) [43].

4) Naturstudie zu einer Madonna die das Kind lesen lehrt (Nr. 704 des Liller Catalogs). Das Gesichtsoval der Maria erinnert lebhaft an jenes des Erzengels Michael in der Louvregalerie. Der Charakter der Handform noch etwas unbestimmt.

Im Laufe des folgenden Jahres (1501—2) dürften das Porträt seines Meisters Perugino (Borghesegalerie) und vielleicht auch der kleine segnende Christus (in der Galerie von Brescia) entstanden sein — ferner die Madonnenstudie in den Uffizien (Philpot 1096) und überdies die meisten Studien zur »Krönung Mariä« (Malcolm — Lille — Louvre — Oxford — Brit. Museum). Wahrscheinlich begann er schon Ende dieses Jahres die Ausführung des Bildes selbst.

Im Laufe des Jahres 1502—3 vollendete Raphael die »Krönung Mariä« (August 1502) und bald darauf dürfte er sich an die Ausführung des s. g. Dudleybildes gemacht haben (für die Capelle Gavari in der Dominicanerkirche von Città di Castello). Wie bekannt [44],

---

[43]) Sowohl in der Handzeichnung des „Traums eines Ritters", als in der kleinen Federzeichnung finden wir dieselben niedern Baumgruppen wie in der Landschaft der zwei Bilder Timoteo's (Nr. 195 und 588) in der Breragalerie.

[44]) Siehe meinen Aufsatz in Lützow's Zeitschrift, Jahrgang 1881.

entnahm Raphael alle Figuren zu diesem seinem ersten, mit dem Namen bezeichneten, Bilde Cartons oder Zeichnungen seines Meisters Perugino, der wieder seinerseits mehrere derselben, wie den hl. Onuphrius und die hl. Magdalena dem Luca Signorelli entlehnt hatte. In diese Zeit fällt wahrscheinlich auch der hl. Sebastianus der städtischen Galerie von Bergamo (Abtheilung Lochis) [45]. Seit der Mitte dieses Jahres ist Raphael theils auf selbständiges Arbeiten, theils auf den Anschluss an Meister Pinturicchio angewiesen. Er fertigt die Madonna Solly (in Berlin) nach einer Federzeichnung Pinturicchio's (Louvre, Br. 250) und etwas später, ebenfalls nach einer Federzeichnung Pinturicchio's, das s. g. Dreifigurenbild (in Berlin). Zugleich machte er, unter dem Einflusse Pinturicchio's, Studien zu einem zweiten Bilde für Città di Castello, nämlich zur »Krönung des hl. Nicolaus von Tolentino [46]. Von diesen Studien befinden sich zwei in der Sammlung von

[45]) Weder v. Rumohr noch Passavant haben je den leisesten Zweifel an der Authenticität dieses Bildes gehabt, und es ist mir daher um so unbegreiflicher, wie spätere Kunstschriftsteller diesen Sebastianus einem Spagna, ja sogar dem Eusebio da S. Giorgio haben zuschreiben wollen.

[46]) In einem 1627 erschienenen und Fiori vaghi betittelten Buche fand der Autor für gut, eine in der Kirche S. Trinità in Città di Castello sich befindliche Umgangsfahne, auf der einerseits die Schöpfung Eva's, andererseits die heil. Dreifaltigkeit dargestellt sind, ohne weiteres Raphael Sanzio zuzuschreiben. Seit jener ganz willkührlichen, mit „gewohntem Verfahren“ gemachten Taufe des patriotischen Seicentisten wurde, wie das zu gehen pflegt, jene Kirchenfahne als Jugendwerk des Urbinaten angesehen und sogar vom sel. Passavant in sein Inventarium aufgenommen. Es bedarf jedoch, meinte ich, keiner besonders intimen Vertrautheit mit der Art und Weise und mit den Formen Raphael's, um jene Taufe gleich bei der ersten Besichtigung der zwei nun fast ganz zu Grunde gegangenen Gemälde preiszugeben. Betrachten wir dann die Formen auf jenen Bildern genauer, z. B. jene der Hände des hl. Sebastianus mit dem eckig gebogenen Zeigefinger und den kleinen runden Nägeln; jene der Hände und des Ohres vom Gottvater; jene des Ohres des schlafenden Adam mit dem etwas langweiligen Ausdruck seines Gesichtes; die hässliche, unraphaelische Form der Füsse sowohl des Gottvaters als Adams; betrachtet man überdies die zackigen, mit Bäumen bewachsenen Felsen im Hintergrunde u. a. m., so kommt man vor diesen zwei Bildern bald zur Einsicht, dass wir hier wohl vor dem Werke eines Meisters aus der perusinischen Schule stehen, jedoch keineswegs vor einem Werke Raphael's. Vergleichen wir aber dann die Körperformen sowohl, wie die Farbenscala auf diesen Gemälden mit den Formen und dem Colorite der Gemälde des Eusebio da San Giorgio, sowohl in Perugia als in Matellica, so erscheint es uns nicht zu gewagt, die verdorbene Kirchenfahne von Città di Castello diesem letztern Meister zu vindiciren; dem Urbinaten gehört sie jedenfalls nicht an. Ich bitte meine jungen Freunde z. B. die Form der Hand des hl. Sebastianus mit der linken, eine Dudelsackpfeife haltenden Hand des einen jener Musikanten in der „Anbetung der Könige“ (Nr. 23), in der städtischen Galerie von Perugia, zusammenzuhalten, wenn sie sich von der Richtigkeit meiner Bemerkung überzeugen wollen.

Lille (Br. 79 und 95). Man vergleiche diese Zeichnungen mit den Federzeichnungen in der Venezianischen Akademie, um den Abstand zwischen dem jungen und dem alten Meister zu erkennen.

Im Jahre 1503—4 vollendet er das Bild des hl. Nicolaus von Tolentino; zeichnet die Actstudie (in Oxford, Rob. 14) in der Werkstätte des Pinturicchio, der doch die Entwürfe zu den ersten Fresken noch in Perugia gefertigt zu haben und erst gegen die Mitte dieses Jahres nach Siena übersiedelt zu sein scheint; zeichnet die »Madonna della Melagrana« (in der Albertina) und malt dann die Madonna Connestabile, nach der Federzeichnung Perugino's (im Berliner Kupferstichcabinet); später macht er die Federskizze zum Madonnenbilde für die Ansidei (im Städel'schen Institut), welches er dann erst im Jahre 1505 ausführte (Blenheim). Er beginnt dann das berühmte »Sposalizio« für Città di Castello, auch in diesem Bilde noch an einen seiner Meister, nämlich an P. Perugino, sich anlehnend. Der landschaftliche Grund mit dem Tempel in der Mitte ist ganz im Sinne des Perugino.

Im Jahre 1504—5 vollendet er das »Sposalizio« und begibt sich zum ersten Male nach Florenz, wo er wahrscheinlich die Madonna de' Tempi gemalt haben dürfte. Im Sommer dieses Jahres geht er auf einige Monate nach Urbino, malt daselbst für den Herzog Guidobaldo den kleinen hl. Georg, als Pendant zum Erzengel Michael; und sein eigenes Porträt (Uffizien). Im Herbst desselben Jahres nach Florenz zurückgekehrt, fertigt er die Porträte der Doni und macht Studien nach Lionardo und Michelangelo.

Im Laufe des folgenden Jahres (1505—6) mögen folgende Bilder entstanden sein: in Florenz noch die Madonna del Granduca, die bei Lord Cooper und die Madonna del duca di Terra nova (nach einer Federzeichnung Perugino's), im Berliner Kupferstichcabinet; nach Perugia zurückgekommen beginnt er die Freske in S. Severo; malt die Madonna Ansidei und beginnt auch die Madonna im Grünen (Belvedere in Wien).

Im Jahre 1506—7 vollendet er die Madonna im Grünen; malt das Madonnenbild für die Nonnen von S. Antonio zu Perugia, und kehrt dann wieder nach Florenz zurück, woselbst er die Madonna del Cardellino ausführt. Im Frühsommer dieses Jahres ist Raphael wieder in Urbino, wo er den andern kleinen hl. Georg dem Herzog Guidobaldo zu malen hat (Petersburg) und wahrscheinlich die persönliche Bekanntschaft des Francia gemacht haben dürfte. — Es entstehen dann die Madonnen Canigiani (München), die Grablegung (Borghese), die Madonna di casa Colonna (Berlin), die Madonna Niccolini

(Lord Cooper in London) — die unvollendet gelassene Madonna del Baldacchino (Pittipalast) u. a. kleine Madonnenbilder mehr, bis Raphael endlich im Sommer des Jahres 1508 nach Rom berufen wurde.

IV.

Da ich oben bei Besprechung des s. g. Raphaelischen Skizzenbuches durch den Gegenstand selbst so zu sagen gezwungen war, einen kürzlich erschienenen Artikel des Herrn Dr. August Schmarsow zu erwähnen, so gestatte man mir nachträglich noch auf jene gegen mich gerichtete heftige Expectoration des nordischen Kunstgelehrten zurückzukommen. Dieser angehende Forscher scheint von allen Malern der Welt Raphael Santi aus Urbino unter seinen besondern Schutz genommen zu haben und diese seine liebevolle, ja väterliche Fürsorge für den Ruhm des grossen Italieners gereicht dem jungen Kunstbeflissenen zu um so grösserer Ehre, als die ganze, wahre Bedeutung und Grösse des Urbinaten unsereinem gewöhnlich erst in reiferen Jahren etwas klarer vor die Seele zu treten pflegt. Ich kann mir daher keine schwierigere und so auch keine ruhmreichere Lebensaufgabe für einen jungen Menschen denken, als die, welche Herr Doctor Schmarsow sich zu stellen den Muth gehabt, nämlich: »auf legitimem Wege und mit anerkanntem Verfahren« nicht nur seine Landsleute aus dem hohen Norden und überhaupt alle Menschen bonae voluntatis der gebildeten Welt mit dem Genius Raphael's vertrauter zu machen, den ganzen vollen Werth des Urbinaten, von den frühesten Kinderjahren an bis zu seinem plötzlichen Erlöschen, ihnen zu vergegenwärtigen und ans Herz zu legen, sondern, was noch viel mehr zu sagen hat, vor allem andern den göttlichen Künstler Italiens vor den Barbaren zu retten. Der Grösse dieser Aufgabe kann nur der Ernst und die wahrhaft anachoretische Begeisterung, mit der Dr. Schmarsow sein hohes Ziel verfolgt, an die Seite gestellt werden. Wehe daher dem Verwegenen, der, unbekannt mit dem Schmarsow'schen Verbote, ihm in den Weg tritt und sich etwa erdreistet, die Schultern Raphael's, wenn auch nur theilweise, von der den grossen Künstler fast erdrückenden Last fremden Gepäcks befreien zu wollen, das man, aus Liebe zu ihm, im Laufe der Zeit, nach und nach, ihm aufgebürdet. Dr. Schmarsow geräth dabei so sehr in Harnisch, und schlägt in seinem Zorne so rührig um sich herum, dass gar manche seiner Keulenschläge dabei auf seinen Schutzbefohlenen selbst zu fallen kommen. Dergleichen Ausbrüche Schmarsow'schen Unmuthes musste nicht nur Prof. Springer erleiden, sondern mir selbst kam mein Aberwitz, mir die Freiheit genommen zu haben über Raphael's künstlerische Erziehung einige un-

schuldige Worte fallen zu lassen, sehr theuer zu stehen, und erst kürzlich noch hatte ich wieder die ganze Schärfe seiner grimmigen Wuth und seiner Verachtung zu erfahren, so dass es mir noch jetzt, wenn ich daran denke, förmlich davor graut. Wer von der Impetuosität meines Gegners sich eine Vorstellung machen will, der lese Dr. Schmarsow's Artikel »Raphael's Skizzenbuch in Venedig« im II. Heft des 48. Bandes der Preussischen Jahrbücher. — Da jedoch der Schmarsow'sche Aufsatz der grössern Zahl meiner Leser schwerlich vor die Augen gekommen sein dürfte, und zumal derselbe viel zu lang ist, um mit Genuss gelesen zu werden, sei es mir gestattet, die Hauptzüge dieser seiner Philippica gegen mich in aller Kürze hier anzudeuten.

Um vor allem meine Persönlichkeit so recht an den Pranger zu stellen, greift diesmal Hr. Dr. Schmarsow zur Satire, und beginnt seinen Artikel, indem er mich dem Wütherich Brennus vergleicht, der eben im Begriffe steht, das Capitol zu berennen, in der nichtswürdigen Absicht, das darin aufbewahrte Heiligthum (d. h. das Raphaelische Skizzenbuch in Venedig) zu vertilgen. Wir sind also plötzlich mitten unter den noch rauchenden Trümmern des von Brennus bereits halbzerstörten Rom's; es ist stockfinstere Nacht und auf dem capitolinischen Berge liegt alles im tiefsten Schlafe begraben. Da ertönt mit einem Male eine gellende Stimme mitten durch die Stille der Finsterniss hindurch, es ist die Stimme des Doctors. Er schreit laut und immer lauter auf mit dem sichern Bewusstsein, dass die sorglos träumenden Consularen, seine Lehrer, die Raphaelisten, endlich doch aufwachen und noch zur rechten Zeit die Gefahr, die sowohl ihnen selbst als dem ihrem Schutze allein anvertrauten Heiligthume bevorsteht, abwehren werden (S. 122).

Diese Einleitung ist wohl der gelungenste Theil an der ganzen Abhandlung, und Niemand wird in Abrede stellen, dass die Erfindung komisch wirkt, ja so komisch, dass ich selbst, offen zugestanden, über meine einfältige Brennusgestalt habe laut auflachen müssen.

Nach diesem witzigen Vorwort verlässt jedoch Herr Dr. Schmarsow seine bescheidene Rolle, um mich nunmehr mit dem gelehrtesten Pathos direct anzugreifen. Der Abschnitt in meinem »kritischen Versuch« über die italienischen Meister in der Galerie von Berlin, der über Raphael handelt, scheint nämlich die Nerven des Herrn Doctors ganz besonders unangenehm afficirt zu haben. Dass ich mir herausgenommen habe, seinem Schutzbefohlenen, ausser dem Perugino, auch noch den Timoteo Viti und sogar den ihm verhassten Pinturicchio zu Lehrmeistern zu geben, will und kann er durchaus nicht dulden. In der Absicht nun, mich darüber zu persifliren, dass ich mich dieser zwei von ihm mit Geringschätzung behandelten Maler angenommen, greift Herr Schmarsow

zur Parodie und überschüttet somit den jungen Raphael mit einer Unzahl anderer Lehrmeister, damit das Lesepublicum darüber ganz in Verwirrung gerathe und in Zukunft weder von Timoteo noch vom Pinturicchio mehr etwas wissen wolle — ein Strategem, das zum Theil ihm auch wirklich gelungen ist. Er lässt also vorerst das Knäblein Raphael im väterlichen Hause »an den Zeichnungen und Cartons seines Vaters, des Melozzo da Forli, und sogar des Jost van Gand sich heranbilden;« bald nachher jedoch macht der talentvolle Junge die Bekanntschaft des Luca Signorelli und tritt mit dem alten Meister in ganz vertrauliche, intime Verhältnisse; »der liebenswürdige Urbinate nimmt an dem innersten Schaffen Signorelli's Theil, und dies gerade in einer Periode, welche die Vorstufe für jene höchsten Leistungen bedeutet.« »Raphael macht übrigens dazwischen häufig weitere Ausflüge in die Gebirgsthäler ringsum und füllt seinen Taccuino mit landschaftlichen Skizzen zweifelhaften Werthes, deren Motive in manchem seiner selbständigen Gemälde wiederkehren.« Nun aber erfährt Raphael eines schönen Morgens, als er gerade im besten Zuge seiner Studien war, dass Meister Perugino eben in Fano angekommen sei. Da kann es der nunmehr 14jährige Junge in Urbino nicht mehr aushalten, der kleine Kreis wird ihm zu enge, und als abgesagter Feind alles »Schachtelsystems und der Provinzialsperre«, schnürt er sogleich sein Bündelchen und eilt spornstracks, und zwar mutterseelenallein, nach Fano hinunter. Meister Pietro ist, wie man sich denken kann, über den ganz unerwarteten Besuch höchlichst erfreut, und, gut wie er ist, öffnet er dem schönen Knaben aus Urbino die Arme, ja er legt ihm sogar »den Bisterpinsel in die Hand und lehrt ihm überdies noch die weiche Modellirung im Sinne der Verrocchio'schen Schule« (S. 138). Dies alles trug sich im Jahre des Herrn 1497 zu. Trotz des Perugino'schen Bisterpinsels und der weichen Modellirung im Sinne der Verrocchio'schen Schule bleibt jedoch der junge Raphael immer noch unter dem Banne von Luca Signorelli. »Die Lehrerschaft Timoteo's hat jedenfalls nicht lange gedauert, neben einem so energischen Meister, wie Luca, vermochte eine intensiv wie extensiv so wenig ausgiebige Kraft, wie dieser Schüler des Francia, nicht aufzukommen bei Raphael«. Herr Dr. Schmarsow findet somit in dem »vortrefflich hingelagerten Adam in der Schöpfung des Weibes auf der Kirchenfahne in Città di Castello, »dass ausser der Farbe an dem herrlichen Act nichts Perugineskes sei, ebensowenig an dem vorgebeugten Schöpfer, dessen Kopf an G i o v a n n i S a n t i gemahne, während die Stellung noch völlig der Art S i g n o r e l l i's entspreche« (S. 143).

Endlich kommt Raphael nach Perugia in die Lehre zu Pietro

Perugino, und zwar »nicht gerade zu seinem Vortheil«, denn, wie Herr Schmarsow bemerkt, »zeigen die Werke von dieser Epoche einen Rückfall in banausische Pedanterie«; man sehe, dass entweder Perugino selbst, der den jungen vielversprechenden Urbinaten auf diese Weise zum brauchbaren Ateliergehülfen umzustempeln suchte, oder, was auch möglich sein konnte, dass der Bösewicht Pinturicchio unter der Decke gesteckt und an diesem Rückfall Raphael's in banausische Pedanterie die Schuld getragen haben könnte (S. 138).

In diesem Abschnitt seines Aufsatzes, scheint mir, hat der Parodist seinen Spass mit mir zu weit getrieben. Ich will es nicht läugnen, es war vielleicht gar zu vermessen von mir, dem jungen Raphael ausser dem Perugino, noch den Timoteo Viti und später auch den Pinturicchio zu Führern zu geben, allein ich kann diese meine Ansicht doch nicht so grottesk und abgeschmackt finden, um Herrn Doctor Schmarsow zu berechtigen, ein solches Fratzengesicht, wie das von ihm gezeichnete ist, als mein Ebenbild mir vorzuhalten.

Weiterhin jedoch lässt der Satiriker plötzlich die Parodie fallen, fällt in seinem Unmuth auf die heftigste Art über mich her und schilt mich dann einen »ungelenken« Kopf, d. h. einen Dummkopf. Gab es denn nicht eine viel verblümtere Art, dem Gegner merken zu lassen, dass man ihn für einen anmassenden, noch ungeschickten Menschen halte, ganz und gar unfähig, den Raphael zu verstehen und somit ganz unberufen in den schwierigsten Fragen über denselben mitzureden?

Zum Schluss und in der Absicht, meiner zu weit getriebenen Sucht, auf die Handzeichnungen der Meister aufmerksam zu machen, ins Lächerliche zu ziehen, sucht er, auch darin mich nachahmend, mich ebenfalls zu überbieten und zwar auf die verächtlichste Weise, indem er alle möglichen und unmöglichen Handzeichnungen so durcheinander wirft (S. 146 und 147), dass einem dabei zu Muthe wird, als ob ein lustiger Junge über ein offenes Spinett hergefallen wäre und in seiner Ausgelassenheit auf die Tasten nach links und nach rechts hin, loshämmerte, so dass über dem heillosen Geklimper die Nachbarn nicht nur den Spieler, sondern auch das Clavier zum Kuckuk wünschen.

Und, nicht zufrieden, mich in den »Preussischen Jahrbüchern« auf eine so unbarmherzige Weise durchgehechelt zu haben, nimmt Herr Dr. Schmarsow bei einer andern Gelegenheit die Parodie wieder auf[47]), damit meine Entdeckung der Giorgione'schen Venus der Dresdener Galerie zu persifliren. Zu diesem Zweck fingirt er, einmal auch nach

[47]) In einer Anmerkung zu seinem Aufsatz über die Grottesken, publicirt im Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen.

Mailand gekommen zu sein, und, nachdem er dort Koffer und Regenschirm im Gasthause abgegeben, der ersten besten Kirche einen Besuch gegönnt zu haben. Kaum in dieselbe hineingetreten, habe er dort, ganz unverhofft, ein herrliches, bisher Jedermann unbekannt gebliebenes, Wandgemälde von Leonardo di Vinci entdeckt[48]). Dieser letzte Hieb meines Gegners hat mich um so schärfer getroffen, als ich mir ihn gar nicht erwartet hätte. Mag ich nun in meinem bereits langen Leben manche Dummheit begangen haben, so bin ich mir doch bewusst, dass ich mir nie solche Abgeschmacktheiten habe zu Schulden kommen lassen.

Es kann nicht geläugnet werden, dass die Persiflage des Lermolieff'schen Buches Herrn Dr. Schmarsow gelungen ist; hätte er jedoch seinen Aufsatz nicht gar zu sehr in die Länge gezogen, so würde derselbe vielleicht mehr angesprochen und folglich eine stärkere Wirkung gehabt haben, sagt doch ein italienisches Sprichwort, dass »ogni bel giuoco deve durar poco«.

Trotz alledem bin ich dem Herrn Doctor durchaus nicht böse, im Gegentheil, ich ehre an ihm seine Beharrlichkeit, seinen Ernst und seinen grossen Fleiss. Anima fit sedendo et quiescendo prudentior. In dieser angenehmen Zuversicht nehme ich mir die Freiheit, die Bitte an ihn zu richten: für eine lange Reihe von Jahren nichts mehr über Raphael Sanzio publiciren zu wollen. Dafür verspreche ich ihm meinerseits auch über den Pinturicchio kein Wörtchen mehr fallen zu lassen; muss ich doch sonst befürchten, dass wir beide, ich den Bernardino, Dr. Schmarsow aber den Raphael, auf die Länge den Leuten ganz und gar verleiden möchten.

Im October 1881.

---

[48]) Dasselbe steht an der Wand der III. Capelle, links, der Kirche S. Eufemia, und stellt die thronende Madonna dar mit dem unbekleideten Christuskinde, welches der rechts vor ihm knieenden hl. Catharina den Ring reicht, während Maria mit der linken Hand (deren Bewegung der der Vierge aux rochers im Louvre nachgeahmt ist), dem unten knieenden Donator den Segen ertheilt. So weit der erbärmliche Zustand dieser Freske ein Urtheil zulässt, so gehört sie einem untergeordneten Meister aus der von Leonardo beeinflussten Schule an.

Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbein's des Jüngern.

Von **Salomon Vögelin** in Zürich.

(Vergl. Repertorium II, p. 162 und 312.)

Zu den kunstvollsten und inhaltreichsten Büchertiteln Holbein's gehört die Darstellung der sog. Kebes-Tafel, d. h. eines allegorischen Bildes des menschlichen Lebens, das unter dem Namen des Kebes, eines Schülers des Sokrates, auf uns gekommen ist, offenbar aber einen spätern Stoiker (möglicherweise gleichen Namens) zum Verfasser hat. Von dieser Holbeinischen Composition nun hat man nicht weniger als vier verschiedene Ausführungen.

Rumohr[1]) kannte zwei derselben:

Die Cebestafel, oder der Weg des menschlichen Lebens, eine Titeleinfassung mit dem Zeichen HH fol. — Angewendet zu:

Calepini Dictionarium gr. Bas. 545.
S. Coccii Progr. lat. Bas. Oporin. 581.
auch in Münster's Cosmographie, 157. 574.
Die Titeleinfassung mit der Aufschrift: Felicitas, und demselben Zeichen HH fol. Benutzt zu:
Lexicon gr. Bas. per Curionem —
und früher im Nov. Test. Erasmi. Bas. 522.

Passavant[2]) beschreibt die Blätter folgendermaassen:

N. 90. La table de Cebes ou le cours de la vie humaine. Cette bordure très-riche montre au bas plusieurs enfants, qui jouent et à l'ouverture d'un mur d'enceinte un vieillard, GENIVS, qui donne à l'un des enfants un billet, que celui-ci saisit avidement; dans la cour, sur le devant, la Fortune, debout sur un globe, distribue ses dons aux personnes, vieillards et jeunes gens, qui l'entourent. A gauche[3]) la persuasion, SVADELA, vers laquelle

[1]) Hans Holbein der jüngere, in seinem Verhältniss zum deutschen Formschnittwesen. Leipzig, 1836. Aufzählung der Holbeinischen Holzschnitte pag. 92.

[2]) Le Peintre-graveur, Leipsic, tome III, 1862. Hans Holbein le jeune p. 403..

[3]) Passavant braucht „Rechts und Links" vom Beschauer aus.

s'avancent les opinions, OPINIO(N)ES. Le long des latéraux, montent des figures allégoriques, représentant des vices, la Pénitence, la vraie et la fausse discipline et les Vertus. Au milieu du haut s'élève un édifice à guise de château: ARX VERÆ FELICITATIS, à côté duquel est assis le Bonheur couronnant un personnage agenouillé qui est arrivé jusqu'à lui. Sur le mur du bas, à gauche, se trouve le monogramme HH. H. 10, p. 2 l. L. 6 p. 11 l. Cette gravure sur bois rappelle le faire de Hans Lützelburger, mais avec moins d'entente du dessin. Elle a été employée dans les ouvrages suivants:

Nov. Testamentum Erasmi. Basil. 1522.

Quae hocce libro continentur, Lexicon Graecum etc. Basil. apud Valentinum Curionem.

Cornucopiae, seu lat. linguae Commentarii locupletissimi, Nicolao Perotto etc. Val. Curio. Bas. Anno 1532.

Calepini Dictionarium. Bas. J. Walder, 1538.

Lexicon Graeco-latinum etc. Basileae ex officina Valderiana. Anno 1541.

Seb. Munsteri Cosmographia 1574 (ainsi que dans l'édition allemande de 1578).

De Justificatione, capita ad disputandum proposita etc. Basileae ex officina Oporiniana MDXXCI.

Il en existe une excellente épreuve à Bâle.

a) *Une imitation en contre-partie* de cette table, signée à gauche, H-H et du nom HERMAN, a été employée dans

l'Index in quinque tomos operum etc. Chrysostomi etc. Basileae per And. Cratandrum. Anno M.D.XXII.

H. 10, p. L. 6, p. 8 l. C'est une gravure sur bois très-grossièrement exécutée.

b) *Seconde imitation,* mais non pas aussi riche et de dimensions plus petites, sur métal. Ici, le vieillard, à droite recoit également les enfants à la porte d'entrée; les hommes sont assemblés autour de la fortune, qui est ici à gauche. Au bas, dans un compartiment étroit, plusieurs représentations avec les inscriptions correspondantes: Luxuria, Incontinentia, Avaritia, et dans le listel à gauche: Poenitentia, Falsa Disciplina et en haut Vera Disciplina etc. qui s'avancent vers le Bonheur, gardien du château. Dans le listel de droite, l'Audace, grimpe par un chemin très raide sur un rocher dont la Force a déjà atteint le cime. En haut, dans les coins, le soleil, la lune et les étoiles. H. 9, p. 3 l. L. 6, p. 3 l. Employé dans l'ouvrage:

Anagrammatissimus inauguralis juveni eruditissimo D. M. Matthia Erbinaeo Arnobio Bohemo missus etc.

Ensuite dans le livre, intitulé:

Augustinus: ad Marcellinum de Civitate Dei contra Paganos. Jo. Frobenius. Basileae 1522.

c) *Troisième imitation* de la table de Cebes. La Fortune est encore ici tournée à gauche. Les listels superieur et inférieur sons bien plus étroit,

que dans les pièces précédentes. Au haut, dans les coins, des ornements sur fond noir. Gravure sur métal médiocre. H. 9, p. 7 l. L. 6, p. 6 l. Dans l'ouvrage intitulé:

Q. Septimii Florentis Tertuliani, Presbyteri, de Patientia liber.

Woltmann [4]) folgt Passavant und hat nur einige Abweichungen in den Litteraturangaben.

Nr. 227 (Pass. 90). Die Tafel der Cebes. Die an den betreffenden Stellen beigeschriebenen Namen sind folgende — — — An der Mauer unten bezeichnet HH. H. 0,273; Br. 0,019.

»Opera Q. Septimii Florentis Tertulliani ... per Beatum Rhenanum Seletstadiensem e tenebris eruta.« Basel, Froben, 1521. fol. (Panzer, Annales VI, S. 224, Nr. 382.)

Nov. Testament. Erasmi, Basel, Froben, 1522. fol.

Cornucopiae seu lat. lingue Comment. locupletissimi Nic. Perotto authore . . . Basel, Val. Curio, 1532 fol.

Calepini Dictionarium, Basel, Walder, 1538.

Lexicon Graeco Latin., Basel, Walder, 1541.

Coccii Progr. lat., Basel, Oporinus, 1581.

In verschiedenen Ausgaben der Cosmographey, auch zu Universitäts-Diplomen u. s. w. verwendet.

Copien und Nachahmungen.

a) Von der Gegenseite, ein wenig kleiner, seit 1521 in Drucken von Cratander. Bez. H-H und HERMAN. Gewöhnliche Arbeit.

b) Noch kleiner, ebenfalls gegenseitig. In Drucken Frobens seit 1522.

c) Freiere Nachahmung gegenseitig, sehr gewöhnlich, die Seitenleisten schmäler.

Q. Sept. Flor. Tertulliani de penitentia liber.

Die Litteratur-Angaben Passavant's und Woltmann's beruhen nur theilweise auf Autopsie. Gerade in dem entscheidenden Punkte, dem Nachweis, wann und wo zum ersten Mal das Hauptblatt erscheine, sind sie irrthümlich.

Es ergibt sich aber noch ein Weiteres. Unmöglich können Passavant und Woltmann die verschiedenen Blätter zur Vergleichung wirklich vorgelegen haben, als sie das Verhältniss derselben zu einander bestimmten. Die Angaben Passavant's über die »Seconde imitation« gelten mit Ausnahme einiger Nebenpunkte von allen vier Ausführungen und speciell vom Hauptblatt; sie hätten also zum grössten Theil bei der Beschreibung des letztern ihre Stelle finden müssen, wenn Passa-

---

[4]) Holbein und seine Zeit, Leipzig (2. Aufl.), II. Band, 1876, pag. 191 f. (Holbein's Holzschnittwerk.)

vant dieses und die Copien gleichzeitig vor Augen gehabt hätte. Sodann ist nach Passavant die erste, nach Woltmann die erste, zweite und dritte Copie dem Hauptblatt gegenüber gegenseitig gezeichnet. Nun aber sind sämmtliche vier Blätter durchaus gleichseitig. Die genannten Autoren können also das Verhältniss derselben nur nach Eindrücken aus der Erinnerung bestimmt haben. Und in der That, wer die vier Ausführungen wirklich mit einander vergleicht, kann unmöglich zu dem von Passavant aufgestellten, von Woltmann wiederholten Resultat kommen.

Es ist daher vor Allem festzustellen, wann und wo die einzelnen Blätter zum ersten Mal erscheinen. Sodann sind sie unter einander Gruppe für Gruppe zu vergleichen; woraus sich ergeben wird, welche dieser Darstellungen auf Holbein selbst zurückzuführen, welche dagegen Copien sind. Endlich aber schien es uns auch von Interesse, diese Darstellungen dem Texte gegenüberzustellen, den sie veranschaulichen sollen. Es wird sich daraus erkennen lassen, wie Holbein einen bis in's Einzelnste vorgezeichneten Stoff, und zwar eine Allegorie, zu künstlerischer Darstellung zu bringen suchte.

Vorausschicken müssen wir, dass wir keinen Anhalt haben, welche der schon damals zahlreichen griechischen und lateinischen Ausgaben der Kebes-Tafel [5]) Holbein und seinem gelehrten Beirathe vorlag [6]).

Ausführung A.

(Passavant: Troisième imitation. Woltmann: Copie c.)

Metallschnitt. Vier Leisten bilden eine Bordüre. Die untere Querleiste nimmt bei einer Höhe von 0,033 M. die ganze Breite, 0,176 M. ein. Ueber derselben steigen die beiden Seitenleisten (die rechte [7]) 0,031, die linke 0,032 M. breit) bis zum obern Rand der Bordüre empor in einer Höhe von

---

[5]) Fabricius Joh. Albertus, Bibliotheca Graeca. Ed. IV. cura G. Ch. Harles. Hamb. 1790. Vol. II, p. 705 ff. — Hoffmann, Lexicon Bibliographicum — Scriptorum Graecorum. Lipsiae. Tom. I, 1832, p. 475 ff. Die reiche, hier angegebene Litteratur ist noch zu ergänzen durch folgende lateinische Uebersetzung: Subnotata hic continentur: Magni Athanasii in psalmos opusculum — Ecchiridion Epicteti Stoici — Basilii oratio de inuidia — Plutarchus de differentia inter odium et invidiam — Tabula Cebetis Thebani — (Basilii epistola de vita solitaria). Am Schluss: Mathias Schürerius artium doctor libelli veluti primitias ex officina sua impressoria feliciter emisit. Die VIII Junij. Anno M.D.VIII.

[6]) Die im Nachfolgenden angeführten Bücher befinden sich sämmtlich auf den Bibliotheken von Zürich und von Bern, wo wir selbst sie durchsahen, sowie zu Basel, wo Herr Bibliothekar Dr. L. Sieber die Vergleichung gütigst vornahm.

[7]) Wir gebrauchen „Rechts“ und „Links“ vom Bild aus gerechnet, also in der dem Beschauer entgegengesetzten Richtung.

0,225 M. Die obere Querleiste (0,025 M. hoch) ist also zwischen dieselben hineingestellt und es ergeben sich für die Gesammtbordüre folgende Maasse:

Aeussere Höhe	0,258	M.
» Breite	0,176	»
Höhe des innern freien Raumes	0,2	»
Breite » » » »	0,113	»

Die obere Querleiste hat nach unten, die untere nach oben eine doppelte Linie; die Seitenleisten dagegen haben nach Innen nur je eine einfache als Abschluss. Es ergibt sich also für den innern freien Raum keine übereinstimmende lineare Einrahmung.

Die obere Querleiste schliesst sehr schlecht an die Seitenleisten an. Die Umfassungsmauer ist auf den drei Stücken an den Stellen, wo dieselben zusammenstossen, ganz ungleich behandelt. Der obere Mauerumfang ist auf dieser Querleiste einwärts geschweift.

Die beiden obern Ecken ausserhalb der Mauer sind mit feinen weissen Ornamenten auf schwarzem Grund ausgefüllt.

Die untere Querleiste wird hier vom ersten Hof beinahe völlig in Anspruch genommen. Der obere Rand derselben schneidet den hintern Winkel und die beiden Portale dieses ersten Hofes.

Die Namen der Figuren treten weiss aus schwarzen Schriftfeldern hervor, die man, ohne alle Einrahmung einfach aus dem Bildfeld ausgespart hat.

Diese Ausführung findet sich in:

1) Opera Q. Septimii Florentis Tertulliani — — — per Beatum Rhenanum Seletstadiensem è tenebris eruta.

Dieser Titel steht eingedruckt in die Bordüre der IMAGO VITAE AVLICAE des Ambrosius Holbein. (Pass. 3. Woltm. 8.)

Die Dedication (B. Rh. Sel. Rev. Stanislao Turzo Episcopo Olomutzensi, Basileae Calendis Juliis M. D. XXI) ist eingefasst von der Bordüre des TANTALVS von Meister I. F. (Pass. H. Holbein 81.)

Ueber der Admonitio ad lectorem steht die Querleiste mit Holbein's Tritonenzug. (Pass. 85. Woltm. 229.)

Die Opera selbst beginnen pag. 1, mit Q. S. F. Tertulliani presbyteri de patientia liber, und es ist diese erste Textseite eingefasst von den beschriebenen vier Leisten.

Am Schluss des Buches:

Basileae apud Jo. Frobenium, Mense Julio An. M. D. XXI.

2) Desiderii Erasmi in Novum Testamentum ab eodem tertio recognitum annotationes item ab ipso recognitae et auctario neutiquam poenitendo locupletatae — Apud inclytam Rauracorum Basileam, An. M. D. XXII.

Dieser Titel steht eingedruckt in die Bordüre der Arminiusschlacht und der Verläumdung des Apelles von Ambrosius Holbein. (Pass. 1. Woltm. 7.)

Die erste Textseite ist eingefasst von den beschriebenen vier Leisten der Kebes-Tafel.

Am Schluss des Bandes:

Basileae Anno salutis humanae. M.D.XXII. Mense Februario.

Es ist dies die dritte Ausgabe der Erasmischen Annotationes [8].

3) Desiderii Erasmi — — Annotationes — — jam quartum recognitae — — Apud inclytam Rauracorum Basileam. An. M. D. XXVII.

Ohne Titelbordüre. Das erste Blatt der Praefatio hat eine Bordüre von Urs Graf, die erste Textseite unsere vier Leisten.

Am Schluss des Textes:

Basileae apud Jo. Frobenium, Anno Christo nato M. D. XXVII. Mense Februario.

Es ist dies die vierte Ausgabe der Annotationes. Die fünfte (1535) und die sechste (1540) haben gar keine Bordüren mehr.

Ausführung B.

(Passavant: Imitation a, Woltmann: Copie a.)

Holzschnitt aus Einem Stock mit leergelassenem Raum in der Mitte.

Die äussere Höhe des Blattes beträgt	0,274 M.
» innere » » » » (ohne die innere Bordüre)	0,13 »
» Breite der rechten Seite des Blattes beträgt	0,043 »
» » » linken » » » »	0,05 »
» Höhe der obern Abtheilung des Blattes beträgt	0,06 »
» » » untern » » » »	0,08 »

Der innere zwischen diesen vier Seiten für die Schrift des Titels ausgesparte Raum hat noch eine geschweifte, höchst barocke Bordüre.

---

[8]) Die erste Ausgabe der Annotationes bildet den Anhang zur ersten Ausgabe des Nov. Test. des Erasmus und macht mit demselben ein durchpaginirtes Ganzes aus. Sie hat Bordüren von Urs Graf. Am Schluss der Annot.: Basileae. Anno salutis humanae M. D. XVI. Kalendis Martii.

Die zweite Ausgabe erschien (wie alle folgenden) als eigenes Buch und zwar im Anschluss an die zweite Ausgabe des Nov. Test. des Erasmus. Auf dem Titel steht: Basileae Anno M.D.XIX. Am Schluss des Textes (p. 548) Basileae Anno salutis humanae M.D.XVIII. X Calend. Septemb. pp. 549—579 Index rerum et vocabulorum. p. 580 Druckerzeichen und zweites Datum: Basileae apud Joannem Frobenium Mense Martio M.D.XIX. (Panzer Ann. VI. 206, N. 232 unter 1518). Das Titelblatt hat als Bordure die Verläumdung des Apelles, das erste Textblatt die Genien der Künste und Wissenschaften, gleichfalls von Ambrosius Holbein. (Pass. Hans Holbein 105, Woltm. Ambr. H. 12.)

In der Ecke rechts unten ausserhalb der Mauer findet sich die Bezeichnung HERMAN [9]), etwas weiter nach der Mitte zu, ebenfalls am untern Bildrand das Monogramm HH. Ueber den einzelnen Figuren resp. Gruppen ist zuweilen der Raum für die Namen ausgespart, aber leer gelassen. Einzig über dem Mann unter dem Eingangsthor ist der Name *ΔΑΙΜΩΝ* aus dem Holzstock selbst ausgeschnitten.

Der erste Hof, der auch hier eine ganz unregelmässige Gestalt hat, füllt den untern Theil des Blattes nicht aus. Zwischen der obern Mauer dieses ersten Hofes und der innern Bordüre bleibt ein Zwischenraum, der theils durch ein paar Striche, die die Landschaft andeuten sollen, theils durch einige Gruppen ausgefüllt ist.

Die beiden obern Ecken ausserhalb der Umfassungsmauer sind mit grossen weissen Blumenornamenten auf schwarzem Grund ausgefüllt.

Diese Ausführung findet sich als Titelblatt folgender Werke, deren Titel jeweilen in den leergelassenen Mittelraum hineingedruckt ist:

1) Cornucopiae. Sive Linguae Latinae commentarii, denuo diligentissime recogniti, atque ex archetypo emendati.

Ex inclyta Basilea Anno

M. D. XXI.

Am Schluss des Werkes: Basileae apud Andream Cratandrum Mense Septembri, Anno M. D. XXI [10]).

2) Index in quinque tomos operum diui Joannis Chrysostomi, episcopi Constantinopolitani etc. — — Ex inclyta Germaniae Basilea per And. Cratandrum. Anno

M. D. XXII.

Die auf der Rückseite dieses Titelblattes gedruckte Vorrede Kratanders ist datirt: Ex inclyta Basilea, quinto Calendas Septémbres, Anno M. D. XXII.

Ausführung C.

(Pass.: Seconde imitation. Woltmann: Copie b).

Metallschnitt. Vier Leisten bilden eine Bordüre. Die untere Querleiste nimmt bei einer Höhe 0,072 M. die ganze Breite 0,169 M. ein.

---

[9]) Ueber den Holzschneider HERMAN und seine Thätigkeit, die sich in den Jahren 1516—1526 verfolgen lässt, vergleiche Nagler, Monogrammisten Nr. 883 und Butsch, Die Bücherornamente der Renaissance, p. (37) 47.

[10]) Die frühern Ausgaben von Perotto's Cornucopiae, die uns in Zürich zu Gesicht gekommen: Venedig 1489, Paganinus de Paganinis — Venedig 1499, Aldus — Paris, 1500, Renbolt — Venedig 1501, Joannes de Tridio — Mailand 1506 de Ferrariis — Strassburg 1506, Prüss — Venedig 1513, Aldus und Andreas — haben sämmtlich keine illustrirten Titelblätter.

Ueber derselben steigen die beiden Seitenleisten (die rechte 0,033, die linke 0,034 M. breit) bis zum obern Rand der Bordüre empor in einer Höhe von 0,18 M. Die obere Querleiste (0,042 M. hoch) ist also zwischen dieselben hineingestellt und es ergeben sich für die Gesammtbordüre folgende Maasse:

Aeussere Höhe	0,252 M.
» Breite	0,169 »
Höhe des innern freien Raumes . .	0,138 »
Breite » » » » . ,	0,102 »

Sämmtliche Leisten haben nach Aussen und nach Innen eine doppelte Linie als Abschluss. Es erhält also der innere freie Raum eine Umrahmung mit je einem Doppelstrich.

Die obere Querleiste schliesst gut an die Seitenleisten an. Die Mauer ist nicht einwärts geschweift, sondern geradlinig gezeichnet.

Die beiden obern Ecken ausserhalb der Mauer haben Sonne, Mond und Sterne, weiss auf schwarzem Grund.

Die untere Querleiste wird hier vom ersten und zweiten Hof genau ausgefüllt. Der Mauerabschluss des zweiten Hofes fällt zusammen mit dem innern Rand der Bordüre. Das Thor zum dritten Hof fällt zur Hälfte in die linke Seitenleiste.

Die Namen der Figuren, genau dieselben wie bei A, treten weiss aus schwarzen Schrifttafeln mit weisser Umrahmung hervor, die man aus dem Bildfeld ausgespart hat.

Die Composition ist eine ziemlich genaue Wiederholung der Ausführung A. Nur im zweiten Hof, welcher dort auf die Seitenleisten fiel, hier aber in die untere Querleiste genommen ist, mussten die Gruppen anders disponirt werden.

Rumohr (a. a. O.) und Firmin Didot [11]) geben an, auf diesem Blatt finde sich dasselbe Monogramm HI wie auf dem Hauptblatt (D). Auf den vielen uns zu Gesichte gekommenen Abdrücken, namentlich auf dem Titelblatt des von Rumohr und Firmin Didot citirten Neuen Testaments konnten wir sie nicht entdecken.

Diese Ausführung findet sich in

1) Froben's Ausgabe der Civitas dei des Augustinus. Der Titel lautet:

Jo. Frobenius Lectori S. D. En habes optime lector absolutissimi doctoris Aurelij Augustini opus absolutissimum, de Ciuitate dei — emendatum — — per uirum clarissimum et undequaquam doctissi-

---

[11]) Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois. Paris. M. DCCC. LXIII. p. 82.

mum Joan. Ludovicum Viuem Valentinum etc. etc. — — Vale. Basileae ex officina nostra, pridie Calendas Septembreis, An. M.D.XXII.

Dieser Titel ist eingefasst von den vier Leisten unserer Ausführung der Kebes-Tafel.

Am Schluss des Buches:

Basileae apud Jo. Frobenium, mense Septembri. Anno M.D.XII. (Statt M.D.XXII.)

2) Novum Testamentvm omne, tertio jam ac diligentius ab Erasmo Roterodamo recognitum etc.

Dieser Titel ist eingefasst von den vier Leisten unserer Ausführung der Kebes-Tafel.

Auf der Rückseite steht das Breve Leo's X. an Erasmus vom 10. September, worin er ihm für die Dedication der ersten Auflage dankt, eingefasst von der IMAGO VITAE AVLICAE.

Dann die Dedication an Leo X., dat. Basel 1. Februar 1516, eingefasst von vier nicht zusammengehörigen Leisten, darunter eine vom TANTALVS des Meisters I. F.

Am Schluss des Buches:

Anno . M. D. XXII. und Froben's Druckerzeichen [12]).

3) Das von Rumohr citirte:

Lexicon Graecum, Basileae per Curionem, das diese Ausführung der K.-T. enthalten soll, war nicht aufzutreiben. Auch die Basler Universitätsbibliothek besitzt ein solches nicht.

4) Der von Passavant citirte Anagrammatissimus inauguralis (sic) scheint — nach gef. Mittheilung des Herrn Universitätsbibliothekars Dr. Sieber in Basel — laut einer auf dem Titelblatt in der Basler Kunstsammlung angebrachten Bleistiftnotiz ein Werk des Adam Bodenstein (des Sohnes des bekannten Karlstadt) zu sein, der 1528 geboren ward und 1577 starb.

Ausführung D.

(Passavant und Woltmann: Originalholzschnitt.)

Holzschnitt wie Ausführung B aus Einem Stock.

Die äussere Höhe dieses Blattes beträgt	.	0,277 M.
» innere » » » »	.	0,125 »

[12]) Die erste Ausgabe des N. T. des Erasmus vom Februar 1516 hat (vgl. Anmerk. 8) nur Borduren von Urs Graf.

Die zweite Ausgabe vom März 1519 hat als Titelbordure die IMAGO VITAE AVLICAE und auf der Rückseite die Arminiusschlacht mit der Verläumdung des Apelles.

Die vierte Ausgabe von 1527 hat gar keine Holbeinischen Holzschnitte.

Die Breite der rechten Seite beträgt . . 0,048 M.
» » » linken » » . . 0,06 »
» Höhe der obern Abtheilung beträgt . 0,068 »
» » » untern » » . 0,084 »

Entsprechend diesem ansehnlich erweiterten Bildraum ist die Composition völlig umgearbeitet. Die Figuren und Gruppen sind viel grösser und näher an einander gerückt.

Die Namen der Figuren sind auf flatternden, zum Theil gerollten Schriftbändern angebracht.

Die untere Querleiste enthält den ersten Vorhof mit dem Eingangsthor in der Mitte der Breite, und einen Theil des zweiten Vorhofes.

Der Raum in den beiden obern Ecken ausserhalb der Mauer ist mit Wolken ausgefüllt.

Der leer gelassene Raum in der Mitte ist als aufgerolltes Schriftband behandelt, auf das dann der Buchtitel aufgedruckt wurde.

In der Mauerecke rechts unten das Monogramm HF.

Diese Ausführung findet sich zuerst in

1) Cornucopiae seu Latinae Linguae Commentarii locupletissimi Nicolao Perotto Sipuntino pontifice — — authore
VALEN. (Signet) CVRIO
Basilieae Mense Martio Anno
M.D.XXXII.
als Titelblatt.

Am Schluss des Buches dasselbe Datum.

Schlussblatt: Curio's grösseres Signet.

Curio hatte schon 1526 eine Ausgabe des Cornucopiae veranstaltet, die aber die Kebes-Tafel noch nicht hat.

Dann folgen die Abdrücke dieses Holzschnittes in den von Rumohr, Passavant und Woltmann aufgeführten spätern Werken. In den Züricher Bibliotheken haben wir ihn gefunden in:

Lexicon Graeco-Latinum. Basileae ex officina Valderiana. Anno M.D.XLI.

Lexicon Graeco Latinum — auctum per Conradum Gesnerum Tigurinum. Basileae MDXLV.

Am Schluss: Hieronymi Curionis Mense Augusto Anno M.D.XLV.

Lexicon Graeco-Latinum — nuper per Conradum Gesnerum et Arnoldum Arlenium — emendatum. Basileae M.D.XLVIII.

Am Schluss: Basileae ex officina Hieronymi Curionis, expensis Henrici Petri Mense Martio M.D.XLVIII.

Sebastian Münster, Cosmographey, deutsche Ausgabe »Biss

in das M.D.LXXVIII: jar gemehret.« Getruckt zu Basel, ohne Zweifel bei Henric Petri.

Andere Bücher mit diesem Titelblatt enthält laut gef. Mittheilung des Herrn Universitätsbibliothekar Dr. Sieber auch die Basler Bibliothek nicht. Dagegen findet man auf der dortigen Kunstsammlung die von Passavant angeführten Thesen Schlicks von 1581.

Photozinkographische Reproduction in etwas verjüngtem Maassstab (nicht, wie angegeben ist, in Originalgrösse): Butsch, Bücherornamentik der Renaissance, Leipzig 1878, Tafel 54 (mit unrichtigen Litteraturangaben).

Holzschnitt-Facsimile:

L'Art pour tous. — Wieder abgedruckt in: Hans Holbein par Paul Mantz, p. 43 mit unrichtiger Verweisung auf Augustini de civitate Dei.

Diese Feststellung der Reihenfolge der vier Ausführungen der Kebes-Tafel beweist, dass die drei als »Copien« ausgegebenen Darstellungen sämmtlich dem sog. »Original« um eilf und zehn Jahre voraufgehen, also nicht nach diesem Holzschnitt gefertiget sein können. Im Weitern ergiebt sich aus der aufmerksamen Betrachtung der Ausführung A unzweifelhaft, dass dieser eine Holbeinische Originalzeichnung zu Grunde liegt, während die Ausführung B eine Copie oder freie Bearbeitung nach A ist. Und da nun anderseits auch die Ausführung D ohne alle Frage eine Originalarbeit Holbein's ist, so bleibt also nur noch C zu bestimmen. Es ist dies bei der Mangelhaftigkeit der Umrisse dieses Metallschnittes nicht ganz einfach und wird am besten geschehen, wenn wir sämmtliche vier Ausführungen im Einzelnen mit einander verglichen haben.

Vergleichung der Darstellungen unter einander und mit dem Texte der »Kebes-Tafel«.

Wir geben jeweilen auf der linken Seite den Text der »Kebes-Tafel« mit Beseitigung der dialogischen Form u. a. rhetorischer Ausschmückungen, auf der rechten Seite die Zusammenstellung der Ausführungen A, C, D mit gelegentlicher Beiziehung auch von B.

1 [13]). Das Bild schien weder

In allen drei (resp. vier) Zeichnungen ist der »Ambitus muri« ein dem Folioformat des Buchtitels entsprechender Mauerumfang (Mauerring) mit abgerundeten Ecken. Derselbe enthält aber nicht zwei, sondern fünf innere Ab-

[13]) Die Bezeichnungen der Kapitel sind, wie auch der Text, nach der Ausgabe von Dübner: Theophrasti Caracteres — Marci Antonini Commentarii — Epicteti Dissertationes — Cebetis Tabula etc. Parisiis, Ambr. Firmin Didot MDCCDXL.

eine Stadt, noch ein Wall zu sein, doch war es ein Mauerring (ambitus muri), der wieder zwei (innere) Umfänge (ambitus), einen grössern und einen kleinern, in sich schloss.

Auch war im ersten Mauerring ein Thor, gegen welches eine zahlreiche Menge herandrängte. — Ein am Eingang des (dieses ersten) Vorhofes oder Mauerringes stehender Greis aber schien der hereintretenden Menge Etwas zu befehlen. — — Dieser Ort heisst das Leben, und die zahlreiche Menge, welche gegen das Thor drängt, das sind Alles solche, die einmal ins Leben eintreten werden. Jener oben stehende Greis (superior, *ὁ ἄνω ἑστηκώς*) aber, der in der einen Hand ein Blatt hält, mit der andern Etwas zeigt, wird GENIVS (*ΔΑΙΜΩΝ*) genannt. Dieser gebeut den Eintretenden, was sie thun müssen, um zum Leben zu gelangen, und zeigt ihnen, welchen Weg sie einzuschlagen haben, um glücklich zu werden.

5. Neben dem Thor an dem Ort, wo die Menge hereintritt, steht ein Thron, auf welchem ein Weib von einnehmenden Manieren und schöner Erscheinung sitzt, in der Hand einen Becher, sie heisst Ueberredung, SVADELA [15]). Sie vertheilungen, welche sich nicht concentrisch, sondern je eine über oder hinter der andern erheben. Sie vertheilen sich folgendermaassen auf den Bildraum:

Untere Querleiste (A, C) *resp. Raum unter dem Titel* (B, D).

Das Thor steht bei A, B, C in der linken untern Ecke [14]), bei D in der Mitte dieses ersten Umfanges.

Die Seelen, die auf den Eingang ins Leben warten, sind dargestellt als eine vor dem äussern Umfang gelagerte Kinderschaar. Bei A, C drängen sich alle zum Eingang heran, bei D ein Theil, die übrigen spielen und raufen sich.

Unter dem Thor steht ein alter Mann, wie ein Schulmeister, in der Linken ein Blatt, in der Rechten einen Stab. Er ist bezeichnet:

bei A durch eine Inschrift am Thürgesimse als GENIVS,
bei B durch eine Inschrift am Thürgesimse als *ΔΑΙΜΩΝ*,
bei C durch eine Inschrifttafel unter dem Thürgesimse als GENIVS,
bei D durch eine Inschrifttafel unter dem Thorbogen als GENIVS.

Innerhalb des Thores, dem Eintretenden zur Linken, sitzt, die Menschen erwartend und ihnen den Becher entgegenstreckend, auf einem Lehnstuhl die schön geschmückte SVADELA.

15) Ἀπάτη; richtiger ist die Uebersetzung fallacia, impostura, Verführung.

14) Die Bezeichnungen „Rechts“ und „Links“ gelten immer vom Bild aus, also in der dem Beschauer entgegengesetzten Richtung.

führt alle Menschen und zwingt sie, was an ihr liegt, zu trinken. Der Trunk ist aber Irrthum und Unwissenheit — Alle trinken den Irrthum, nur die einen mehr, die andern weniger.

6. Innerhalb des Thores stehen eine Menge Buhldirnen von verschiedenem und mannigfaltigem Aussehen. Diese nun werden Vorurtheile, OPINIONES, Begierden und Lüste genannt. Tritt die Menge herein, so springen sie sofort hervor, umschlingen die Einzelnen und führen sie alsdann fort. die einen um sie zu retten, die andern durch die Verführung zum Verderben. — —

Hinter der SVADELA stehen die OPINIONES, drei Frauen in verschiedener, zum Theil verlockender Kleidung.

7. Jenes Weib aber, das auf einem runden Stein steht, nennt man die Glücksgöttin, FORTVNA, und sie ist nicht allein blind, sondern auch unvernünftig und taub. Sie wandert durch alle Welt, den Einen giebt, den Andern raubt sie die Güter.

FORTVNA, ein geflügeltes, nacktes, aber nicht blindes Weib mit langwallendem Haar, rollt in A C auf der Kugel heran, auf der sie mit dem rechten Fusse steht, während sie mit dem linken die Bewegung angiebt; in der rechten, gesenkten Hand hält sie eine Anzahl Zügel, in der linken einen Becher (die damals gebräuchlichen Attribute der Glücksgöttin, vergl. z. B. Dürer's »grosses Glück«). In D steht Fortuna (das Motiv von B aufnehmend und weiterentwickelnd) mit beiden Füssen auf der Kugel. Dadurch gewinnt sie den festen Halt, um beide Arme, den rechten mit dem Becher über den Glücklichen, den linken mit den Zügeln über den Unglücklichen auszustrecken.

8. Die Menschenmenge aber, die so zahlreich um sie herumsteht — das sind die Unbedachtsamen.

Rechter Hand steht eine Gruppe Glücklicher — geistlichen und weltlichen Standes.

Alle begehren, was sie hinwirft und verschleudert. Aber nicht Alle haben die nämliche Miene, sondern die Einen freuen sich, die Andern aber jammern mit aufgehobenen Händen. Diejenigen, die freudig und heiter sind, die haben von der Göttin Etwas empfangen — jene aber, welche weinen und die Hände ausstrecken, das sind die, welchen sie wieder nahm, was sie ihnen vorher gegeben.

Links sieht man die Unglücklichen mit zerrissenen Kleidern, die Hände verwerfend, die Haare zerraufend, in A D auch Krüppel, die am Boden herumkriechen.

In A B C stehen FORTVNA und die beiden Gruppen ihres Gefolges rechts von der SVADELA und den OPINIONES.

In D, wo der GENIVS unter dem Thor die Mitte des Blattes einnimmt, kommt SVADELA mit den OPPINIONES rechts, FORTVNA mit ihrer Gruppe links von ihm zu stehen, wodurch sich ein schönes, in A B C gänzlich mangelndes Gleichgewicht ergiebt.

In allen vier Blättern sieht man hinter diesen Gruppen den Pilger durchs Leben, der seinen Pfad sucht.

9. Man sieht ferner, wenn man an diesem Thor vorbeigeht (ubi portam hanc praeterieris), einen zweiten, höhern Umfang (ambitum alterum superiorem) und ausserhalb des Umfanges (extra ambitum) Weiber nach Art der Buhldirnen geschmückt.

Diese, auch im Griechischen Original unklare Schilderung hat Holbein dahin ausgelegt, dass aus dem ersten Umfang ein zweites Thor in einen höhern zweiten Umfang führt und in diesem sieht man

in B und D zum Theil auf dem Raum unter, zum Theil auf den Seiten neben dem Titel;

in A auf die beiden Seitenleisten vertheilt,

in C in der untern Querleiste

folgende Gruppen:

Ein Trommelschläger und ein Pfeifer.

Ein Lanzknecht, in heftiger Bewegung (in A offenbar betrunken), eine Dirne mit sich fortziehend, wie zum Tanz. Das äusserst lebendige Motiv ist in D noch in einer zwei-

Die eine derselben heisst die Unenthaltsamkeit, INCONTINENTIA.
die andere Schwelgerei, Wohllust, LVXVRIA,
die dritte Unersättlichkeit, AVARITIA,
die vierte Schmeichelei, Assentatio.

Sie lauern auf die, welche von der Glücksgöttin Etwas erlangt haben. Dann springen sie auf sie zu, umschlingen sie, schmeicheln ihnen und dringen in sie, sie möchten bei ihnen bleiben, indem sie ihnen ein angenehmes, von aller Arbeit und Mühe freies Leben versprechen. Wenn nun Jemand, von ihren Schmeicheleien bethört, sich dorthin begiebt, so scheint ihm zwar eine Zeit lang dieses Leben angenehm, so lange nämlich der Kitzel bei ihm währt und ihm wohlthut, nachher aber nicht mehr. Denn sobald er wieder nüchtern geworden ist, merkt er, dass er dieses Leben nicht so fast angenehm genossen, als vielmehr von demselben aufgezehrt und geschädiget worden sei. Daher, wenn er Alles verthan, was er vom Glück erlangt hatte, so ist er gezwungen, jenen Weibern zu dienen und um ihretwillen alles Schändliche zu erdulden und auszuüben, als Diebstahl, Tempelschändung, Meineid, Verrath, Plünderung und Alles dergleichen.

10. Wenn ihn dann Alles im

ten Gruppe, hier mit einem Harlekin, wiederholt.

LVXVRIA. Ein sich umarmendes Paar, in A und C stehend (in C vom ausserordentlichsten Ausdruck), in D sitzend und an verwandte Gruppen im Todes- und im Bauernalphabet erinnernd.

INCONTINENTIA. Ein Mann, A und C Lanzknecht (C mit zerrissenen Hosen), D in bürgerlichem Gewand, folgt, heftig gestikulirend, einer vor ihm her schreitenden Frau, die er zum Stillstehen zu bewegen sucht.

AVARITIA. Bei AB ein am Boden sitzendes, sich umschlingendes Paar, hinter dem man bei B einen, wie es scheint, leeren Tisch sieht, und das neben sich eine Flasche aufgehängt hat. Auch ein Hund in B springt herbei.

Bei C ein an einem Tisch sitzendes, schmausendes Paar.

Bei D ein Tisch, an dem ein Mann, den Kopf aufgestützt, vor einem Becher sitzt, ein anderer, wie es scheint, an einem Löffel leckt, eine Frau an einem Kruge saugt. Ein Bote (?) tritt, Gepäck auf dem Rücken, an diesen Tisch heran.

Die AVARITIA ist also in AB als Lüsternheit, in CD als Unersättlichkeit aufgefasst.

(Schmeichelei.) Eine Frau in nachdrücklichem Gespräch mit einem vor ihr stehenden, ihr eifrig aufmerkenden Manne. Sie scheint ihm etwas vorzudemonstriren. In B eilt sie ihm entgegen.

Holbein hat diese Stelle so ver-

Stiche lässt, so wird er der Strafe übergeben. »Und welches ist die Strafe?« Siehst du hinter diesen Weibern etwas wie eine kleine Thüre [16]) und einen engen und dunkeln Platz, wo auch hässliche, schmutzige, zerlumpte Weiber sich aufhalten.

Von diesen heisst die, welche die Geissel hält, die Strafe,

die, welche den Kopf auf die Knie stützt, Betrübniss, TRISTITIA,

die, welche sich die Haare ausrauft, Schmerz, DOLOR.

»Aber jener andere dort, der neben ihnen liegt, missgestaltet, ausgemergelt und nackt, und ihm zur Seite ein gleich hässliches und ausgemergeltes Weib, wer sind diese?« Er wird der Jammer genannt, sie aber, seine Schwester, die Verzweiflung. Dieser nun wird er übergeben und in ihrer Gewalt gefoltert.

Von hier wird er wieder weiter gejagt in die Wohnung des Unglücks (infoelicitatis domicilium als Gegensatz gegen die die Pilgerschaft glücklich abschliessende arx verae foelicitatis), und hier schleppt er den Rest seines Lebens in lauter

[16]) θυρίον μικρὸν, ostiolum. Eine andere, offenbar falsche Lesart hat θηρίον μικρὸν, bestiola.

standen, als führe die hier genannte kleine Thüre zu einem neuen, *dem dritten Umfang.* Holbein trennt denselben in A, C durch eine Mauer, in D durch ein Gehäge von dem zweiten. Innerhalb dieses dritten Umfanges schreitet

Linke Seitenleiste

der Pilger demüthig und die Hände (C) gefaltet, oder (A, D) ausstreckend, zu dem engen und dunkeln Orte, in A, D einer Strohhütte, in C einer Felshöhle, wo drei hässliche Weiber ihn erwarten:

die Strafe mit der Geissel,

TRISTITIA, eine zusammengekauerte Figur von undeutlicher Zeichnung, welche sich den Mund verhält, vielleicht den Kopf auf die Knie stützt,

DOLOR, welcher A und D die Hände verwirft, in C sich die Haare ausrauft.

Rechte Seitenleiste.

Von der Behausung der Strafe, der Betrübniss und des Schmerzes gelangt der Wanderer, die Arme gesenkt, händeringend und ganz zusammengebrochen zur PENITENTIA, die ihn mit offenen Armen aufnimmt.

Hinter diesen zwei Gruppen ist wieder eine Mauer. Durch ein verziertes Thor (in D merkwürdiger Weise mit Spitzbogen) gelangt man in den *vierten Umfang.*

Elend hin, wenn ihm nicht noch die Reue, POENITENTIA, begegnet.

11. Sie erlöst ihn von den Uebeln und flösst ihm eine andere Meinung und eine andere Begierde ein, wodurch er zur wahren Bildung, aber auch zur sogenannten falschen Bildung (Afterbildung) FALSA DISCIPLINA geführt wird. Nimmt er nun jene Meinung an, welche zur wahren Bildung führt, so wird er von ihr gereiniget und geweiht, sein ganzes Leben hindurch Heil, Seligkeit und Glück geniessen. Wo nicht, so wird er wiederum von jener falschen Meinung irre geführt.

12. Dieselbe steht ausserhalb jenes andern Mauerringes am Eingang (in vestibulo), ein Weib, recht reinlich und von guter Haltung. Diese nun heissen die meisten Menschen, der grosse Haufe, Bildung. Das aber ist sie nicht, sondern vielmehr die Afterbildung, falsa disciplina. Die Geretteten (zur Rettung Bestimmten) also kommen zuerst hieher, wenn sie zur wahren Bildung gelangen wollen.

13. Jene Menschen aber, die innerhalb des Mauerringes sich herumtreiben, sind die Liebhaber der Afterbildung, betrogene Leute, welche wähnen, in der Gesellschaft der wahren Bildung zu sein: Dichter, Redner, Dialektiker, Tonkünstler, Rechenkünstler, Messkünstler, Sternkundige, Epikuräer (Anhänger der Aristippischen Genussphilosophie), Peripatetiker (Anhänger

Hier, zunächst dem Thore, schreitet in affektirter Haltung ein reichgeschmücktes Weib mit zwei Begleiterinnen einher, FALSA DISCIPLINA. Der Wanderer aber geht mit gefalteten Händen an ihr vorbei und gelangt auf

der linken Seite

über TRISTITIA und DOLOR zu folgenden drei in A, B, C, D mannigfach wechselnden Gruppen.

1) Die Musiker (Guitarren-, Harfen-Spieler, Trompeter, Hornbläser).

2) Neben den Musikern eine um ein aufgeschlagenes Buch oder Heft gelagerte Gruppe, in A, B, C wohl Sänger, in D offenbar die Grammatiker oder Kritiker.

3) Zwei (in A drei) in demonstrirendem Gespräch begriffene Männer, wohl die Dialektiker oder Redner.

des Aristoteles), Kritiker (Grammatiker, Erklärer der classischen Schriften) und wer immer von dieser Art ist.

(14. Hier kommen nochmals jene hin- und herlaufenden Weiber, die Unenthaltsamkeit und die übrigen Begierden und mit ihnen der Unverstand.

15. »Welches ist nun der Weg, der zur wahren Bildung führt?

Siehst du da droben jenen Platz, auf dem Niemand wohnt, sondern welcher eine weite Einöde zu sein scheint? Dabei eine kleine Thüre, und vor dieser ein Weg, welcher, da er ungebahnt, rauh und felsig zu sein scheint, nur von Wenigen begangen wird. Auch ein hoher Hügel erscheint dort und ein enger Zugang zu demselben mit tiefen Abgründen zu beiden Seiten. Das also ist der Weg zur wahren Bildung. Er ist auf den ersten Anblick furchterregend.

Und auf der Spitze des Hügels ein grosser, hoher, steiler Fels.

16. Auf diesem stehen zwei Frauen, durch Schönheit und Gestalt ausgezeichnet und eifrigst die Hände ausstreckend. Die eine heisst Festigkeit, die andere Standhaftigkeit und beide sind Schwestern. Warum aber strecken sie so eifrig die Hände

4) In B und D die Astronomen mit Quadrant und Armillarsphäre.

5) In D der Geometer, einsam sitzend und in sein Problem vertieft.

Man sieht, in D hat Holbein, durch B angeregt, den Disciplinen, die der Schriftsteller als Afterbildung bezeichnet, die *freien Künste* substituirt.

Hinter dieser Gruppe erhebt sich steil und voller Klippen das Felsgebirge. In halber Höhe desselben ist über einen Abgrund eine Brücke gewölbt, die in A, B und C unwillkürlich an die Teufelsbrücke am Gotthardpass erinnert.

Ueber dieser Brücke klimmt ein Pilger den Berg hinan.

Auf der Höhe des Berges sind zwei einfache, bürgerlich gekleidete Frauen. Die eine, in A und C FORTITVDO, in D dagegen AUDACIA, steht und hält in jeder Hand einen grossen Becher, die andere in A und C AUDACIA, in

aus? Sie ermuntern die, welche hieher kommen, guten und festen Muthes zu sein, und sprechen ihnen zu, nur noch ein wenig sollten sie ausharren, dann würden sie sie auf den schönsten Weg führen. »Wenn sie (die Wanderer) nun am Felsen angelangt sind, wie kommen sie hinauf? Denn ich sehe keinen Weg, der dahin führt.« Jene Frauen selbst steigen von der steilen Höhe zu ihnen hinab und ziehen sie zu sich empor. Hierauf heissen sie sie, sich etwas ausruhen, und bald nachher geben sie ihnen Kraft und Muth, FORTITVDINEM et AUDACIAM, und versprechen, sie zur wahren Bildung zu bringen, und zeigen ihnen den Weg, wie er so schön, eben, gut zu wandeln und von aller Gefährde frei ist, wie du siehst.

D dagegen FORTITVDO, kniet und reicht dem heraufklimmenden Pilger beide Hände.

17. Siehst du nun auch vor jenem heiligen Hain eine schöne und anmuthige Aue, die von hellem Lichte erleuchtet wird? Bemerkst du auch mitten in der Aue einen andern Mauerring und ein anderes Thor?« So ist's, aber wie nennt man diesen Ort?« Den Wohnort der Seligen. Denn hier wohnen alle Tugenden und die Glückseligkeit.

Hinter dieser Gruppe kommt ein neues, das fünfte Gehäge. Es zieht sich nach der *rechten Seite* hinüber. Dort stehen im vierten Gehäge zunächst über der FALSA DISCIPLINA vier (bei D zwei) Männer mit Stöcken, einer davon ein Einsiedler, in eifrigem Gespräch begriffen. Sie mögen, da sie unmittelbar über der FALSA DISCIPLINA stehen, die in der Einsamkeit reifende Befreiung von allem leeren Wissen, und die Selbsterkenntniss andeuten.

18. Siehst du, was dort am Thore für eine schöne Frau steht, von gesetztem Aussehen, von nicht genau festzustellendem mittlerem Alter und in einfachem Gewand

Ueber dieser Gruppe, dicht vor dem (bei D wieder spitzbogigen) Eingangsthor zum innersten Mauerring, also auch noch im vierten Umfang steht, wie eine Statue auf

und Schmuck? Und diese steht nun nicht auf einem runden, sondern auf einem viereckigen Steine, fest und sicher. Bei ihr sind aber noch zwei andere Frauen, die ihr wie Töchter folgen. Die mittlere ist die Bildung, DISCIPLINA, sie begleiten die Wahrheit und die Ueberredung, VERITAS et PERSUASIO. »Warum aber steht jene auf einem viereckigen Stein? »Zum Zeichen, dass die zu ihr Herankommenden auf festem und gewissem Pfade wandeln und dass sie die von ihr ertheilten Gaben (Zuversicht und Unerschrockenheit) sicher in Empfang nehmen können.

19. »Weshalb aber steht dieses so herrliche Weib ausserhalb des (innersten) Mauerringes?« Damit sie die Ankommenden mit Sorgfalt aufnehmen, die reinigende Kraft ihnen einflössen und sie, so gereinigt und völlig gebessert, zu den Tugenden einführen könne. — Wie wenn ein schwer Kranker den Arzt kommen lässt, und dieser zuerst durch Reinigungsmittel alle Krankheitsursachen zu entfernen unternimmt, und er erst so, vom Arzt wiederhergestellt, zur Gesundheit gelangt — — ganz auf dieselbe Weise wird, wer zur Bildung kommt, recht geheilt und von ihrer Kraft besprengt,

ihrem Piedestal, die nonnenhaft gekleidete und mit einem Heiligenschein versehene VERA DISCIPLINA, gefolgt von zwei Mädchen, der VERITAS und der PERSVASIO.

Die VERA DISCIPLINA bildet einerseits in ihrer schlichten Bescheidenheit den Gegensatz zu der buhlerisch gekleideten, prätentiösen FALSA DISCIPLINA, anderseits, weil sie auf festem Grunde steht, den Gegensatz zu der auf ihrer Kugel unstät umherrollenden FORTVNA. Die Anordnung ist daher so getroffen, dass sie in allen vier Ausführungen über der FALSA DISCIPLINA, in A, B, C auch über der FORTVNA steht, die hier auf der rechten Seite des ersten Umfanges ihren Platz hat. In D, wo Fortuna auf die linke Seite dieses untersten Umfanges verlegt ist, ist letztere Parallele fallen gelassen.

Anstatt dieser medicinischen Kur sieht man einfach den Pilger mit gebeugtem Knie und gefalteten Händen vor der VERA DISCIPLINA stehen.

damit er alsbald alles Schädliche aus sich herausschaffe und das, womit er bei seiner Ankunft behaftet war, auswerfe: die Unwissenheit und den Irrthum, den er bei der Verführung getrunken hatte, den Hochmuth, die Begehrlichkeit, die Unmässigkeit, den Zorn, die Habsucht und alles Uebrige, womit er im ersten Mauerring angesteckt worden.

20. »Wenn er nun aber genügend gereiniget ist, wohin schickt sie ihn?« Hinein zu den Wissenschaften und den übrigen Tugenden, VIRTUTES. »Welches sind diese?« Siehst du innerhalb des Thores (zum innern Mauerring) eine Schaar Frauen, wie wohlgestaltet und sittsam sie erscheinen; wie gar nicht üppige, einfache Kleider sie tragen, wie einfach und gar nicht geziert sie sind — ganz im Gegensatz zu den andern? — Wie werden sie denn genannt?

Die erste ist die Erkenntniss; die andern sind ihre Schwestern:
(2) Stärke oder Tapferkeit;
(3) Gerechtigkeit;
(4) Rechtschaffenheit;
(5) Mässigung;
(6) Freiheit (Freigebigkeit);
(7) Enthaltsamkeit;
(8) Milde.

Innerhalb des innersten Mauerkreises liegt die Burg der Glückseligkeit und rechts (A) oder rechts und links von derselben (C, D) stehen sieben einfach gekleidete Frauen als VIRTVTES bezeichnet. In A, C sind sie nicht näher charakterisirt, in D dagegen hat jede ein eigenes Attribut. Dadurch erweisen sie sich, auch ohne Ueberschriften:

1) Mit einem Buch in der Rechten, einer brennenden Kerze in der Linken als Erkenntniss oder Weisheit (Wahrheit.)

2) Mit Schwert und Wage als Gerechtigkeit.

3) Mit brennendem Herzen als Liebe.

4) Mit Thurm als Stärke oder Tapferkeit.

5) Mit einer Kirche und Kreuzfahne im Arm als Glaube.

6) Die einen Anker trägt und mit einer Schaufel gräbt, als Hoffnung.

7) Mit einem Gebiss im Mund als Enthaltsamkeit.

Mit andern Worten: Holbein hat jene acht antiken Tugenden,

die sich nicht scharf von einander abheben und zum Theil durch Symbole gar nicht kenntlich zu machen sind, in D ersetzt durch die kirchlichen sieben Cardinaltugenden: Glaube, Liebe, Hoffnung, Weisheit, Gerechtigkeit, Stärke, Enthaltsamkeit.

21. »Wenn diese Frauen den Wanderer aufgenommen haben, wohin führen sie ihn denn?« Zu ihrer Mutter, der Glückseligkeit, FOELICITAS. Siehst du jenen Weg dort zu der Höhe, um welche sich alle Mauerringe wie um ihre Burg herumlegen? Im Vorhof (dieser Burg) sitzt auf hohem Throne eine Frau nicht in auffallendem, sondern in edlem Schmucke; auf dem Haupte trägt sie mit Anmuth einen blumenreichen Kranz (oder eine Krone). Das ist die FOELICITAS, die Glückseligkeit.

Mitten in dem obersten Umfang nun erhebt sich die ARX VERAE FELICITATIS, in A und C eine Burg, die an das bischöfliche Schloss in Chur erinnert. Linker Hand von der Burg, vor dem Thor derselben, sitzt in A, C die FELICITAS, ein Weib mit Krone und Nimbus. Im Uebrigen ist ihr einziger Schmuck das langwallende Haar. Sie hält in der Linken ein Scepter, mit der Rechten krönt sie den demüthig vor ihr knieenden Pilger. Die Scene ist ins Profil gestellt und bildet das deutliche Gegenstück zur SVADELA im untersten Mauerring, die dem ins Leben Eintretenden den Taumelkelch entgegenhält. Darum sitzt auch FELICITAS, der SVADELA genau entsprechend, auf der linken Seite des obersten Mauerringes und zwar in einem ähnlichen Lehnstuhl wie jene.

22. Wenn nun Jemand zu ihr gekommen ist, dann verleiht sie ihm den Kranz (die Krone) ihrer Macht, dergleichen thun alle übrigen Tugenden, gerade wie bei grossen Kampfspielen die Sieger bekrönt zu werden pflegen.

D verlegt diese Scene im künstlerischen Interesse in die Mitte des obersten Mauerringes, also vor, und nicht auf die Seite der ARX VERAE FELICITATIS, welche denn auch zu einer ganzen, zum Theil doppelt befestigten Stadt geworden ist. FELICITAS ebenfalls mit Krone, langem Haar und Strahlennimbus sitzt hier auf einem

wirklichen Throne, hinter dem sich ein Bogenthor als Eingang zur Burg erhebt. Sie kehrt dem Beschauer das Gesicht, der kniende Pilger aber den Rücken zu. — Bei dieser Anordnung nun ist die Krönung des Pilgers am Eingang in die Burg der ewigen Glückseligkeit das abschliessende Gegenstück seines Eintrittes ins Leben.

Die Erwähnung von »Kampfspielen« giebt dem Autor Anlass zu einer neuen Allegorie, wonach der Pilger einen Kampf mit den Lastern als Ungeheuern zu führen hat.

24. Wenn er nun aber bekrönt ist, was thut oder wohin geht er? Die Tugenden nehmen ihn in Empfang und führen ihn an jenen Ort, woher er zuerst gekommen war. Dort zeigen sie ihm das Treiben der Schlechten, wie schlimm sie dran sind, wie elend sie leben.

26. Wenn er aber Alles beschaut hat, was thut er? Wohin geht er? Denn wohin er kommt, da geht er den rechten Weg und Alle nehmen ihn, wie die Kranken den Arzt, willig und dankbar auf.

27. Aber lege mir noch das aus: Was sind das für Leute, die dort den Hügel herunter kommen? Die einen von ihnen sind bekränzt und fröhlich — die andern, unbekränzten, scheinen verzweiflungsvoll, an Haupt und Füssen gebrochen; wirklich werden sie auch von Weibern gehalten. Die Bekränzten sind die, welche sich zur Bildung gerettet haben und die sich ihres Besitzes höchlich freuen. Die Unbekränzten aber kehren theils aus Verzweiflung von der Bildung zurück und fristen ein elendes Dasein; theils gerathen sie von Angst ergriffen und geschreckt, nachdem sie (vergeblich) bei der Standhaftigkeit Zuflucht gesucht, wieder auf Irrwege und treiben sich auf ungebahnten Pfaden umher. Die Frauen aber, welche ihnen folgen, das sind die Kümmernisse und Schmerzen, die Aengste, die Schande und die Unwissenheit. Also folgen ihnen alle Uebel. Wenn diese Leute aber wieder in dem ersten Mauerring angelangt sind, bei der Wohllust und der Unmässigkeit, so klagen sie alsbald nicht sich selbst an, sondern schmähen auf die Bildung und die, welche ihr folgen.

29. Jene andern Weiber aber, die lachend und fröhlich dorther kommen, wie heissen sie? Das sind die Vorurtheile (Meinungen), welche die zu den Tugenden Fortgeschrittenen zur Bildung führen. Alsbald kehren sie zurück, um Andere herzuführen und ihnen zu sagen,

dass die vorher Eingeführten die Glückseligkeit schon erlangt haben. Sie selbst aber gehen nicht zu den Tugenden hinein, denn es ziemt sich nicht, dass die Meinung zum Wissen eingehe, sondern sie übergeben sie bloss der Bildung, und sobald diese die Leute in Empfang genommen, so kehren sie wieder zurück, gleich den Schiffen, die, wenn sie ausgeladen sind, wieder zurückkehren, um mit andern Waaren belastet zu werden etc. etc.

Alle diese nachträglichen, zum Theil wieder zum Anfang zurückkehrenden Ausführungen übergeht Holbein. Sein Bild schliesst mit der Krönung des Pilgers vor der Wohnung der Glückseligkeit ab.

Aus den am Anfang festgestellten bibliographischen Thatsachen und der Vergleichung der Blätter untereinander nun ergibt sich folgendes

Resultat.

1) Holbein entwarf die Darstellung der »Kebes-Tafel« für Froben, in dessen Opera Q. S. F. Tertulliani sie zum erstenmal im Juli 1521 erschien. Es ist dies eine auf vier schmale Seitenleisten vertheilte Composition, bei der die Zeichnung in das engste und ungünstigste Format zusammengedrängt werden musste. Auch die Ausführung in Metallschnitt giebt Holbeins Intentionen höchst mangelhaft wieder.

Ob diese Zeichnung übrigens von Anfang an für diese Ausgabe des Tertullian, oder ob sie vielleicht für eine beabsichtigte Ausgabe der »Kebes-Tafel« bestimmt war, wissen wir nicht.

Holbein war für die Darstellung dieser Allegorie an einen des Lateinischen kundigen Beirath gewiesen. Es liegt am nächsten, an Froben's Correktor, den Humanisten Beatus Rhenanus zu denken, der eben diese Tertullian-Ausgabe besorgte.

2) Dieser Composition Holbeins bemächtigte sich sofort nach ihrem Erscheinen Kratander, der durch den Holzschneider HERMAN sofort eine Holzschnittcopie fertigen liess und im September 1521 in seinem Cornucopiae abdruckte. Es war dies eine ziemlich freie Nachbildung von äusserst stümperhafter Ausführung, aber von viel günstigeren Verhältnissen als die Originalcomposition.

3) Dieser Vorgang bewog Froben, die schöne Zeichnung Holbein's auch seinerseits noch einmal umarbeiten und in günstigere Verhältnisse bringen zu lassen. Zwar blieb er auch jetzt beim Metallschnitt und damit bei der Vertheilung der Composition auf vier Leisten, so dass dieselbe im Einzelnen immerhin noch vielfach beengt aussieht. Diese Umarbeitung erscheint zum ersten Mal Ende August 1522 in Froben's Ausgabe der Civitas Dei des Augustinus.

Vergleicht man nun diese Ausführung (C) mit der ersten (A), so gibt sie sich allerdings als Wiederholung dieser Vorlage in etwas günstigerem Format. Allein bei dieser Wiederholung finden sich im Einzelnen so viele kleine, aber wirksame Abweichungen, und es erscheint die Bewegung wie die Charakteristik der meisten Figuren und Gruppen so sehr gesteigert (man vergleiche die Kindergruppen vor dem Eingang, die Gruppen im zweiten Hofe, die Mathematiker und die Musiker), dass man nur Holbein selbst als den Ueberarbeiter betrachten kann. Wie denn auch Froben kaum eine Composition Holbein's durch einen Dritten hätte überarbeiten lassen dürfen oder wollen. Immerhin ist kein Grund vorhanden, anzunehmen, dass Holbein diese im Ganzen mechanische Wiederholung mit besonderer Erwärmung ausgeführt habe.

4) Dagegen unternahm Holbein nach seiner Rückkehr aus England für Valentin Curio eine vollständig freie Neubearbeitung der Composition. Für dieselbe war in der äussern Anordnung die Herman'sche Copie B maassgebend, indem die neue Ausführung wie jene Copie auf Holz gezeichnet wurde und ein einheitliches Stück mit für den Titel ausgespartem Mittelraum ist. Auch in den Einzelnheiten greift Holbein hier gelegentlich auf B zurück. Das neue Blatt ist denn auch in den glücklichen Verhältnissen den Ausführungen A und C, in der Anordnung der Gruppen aber, in der Kraft der Charakteristik und in der Schönheit der Zeichnung allen frühern Darstellungen (A, B, C) dermaassen überlegen, dass es als die ächte und vollkommene Holbeinische Zeichnung, und wenn man die Chronologie übersah, als das Originalblatt erscheinen musste.

Diese neue Ausführung erschien zuerst im März 1532 in Curio's Cornucopiae und erfreute sich eines ungemeinen Beifalls; daher sie immer wieder zum Abdruck kam und die früheren Darstellungen alle verdrängte.

5) Indessen darf man diese früheren Bearbeitungen nicht übersehen. Schon in dieser zeigt Holbein ein bewunderungswerthes Geschick, die diffuse Schilderung seines Autors in übersichtlichen Zusammenhang und in eine künstlerische Form zu bringen. Nicht minder gross erscheint sein Vermögen, einer todten Allegorie Fleisch und Blut zu verleihen. Endlich ist die Schärfe, mit der er verwandte Begriffe auseinander zu halten und ihre Eigenthümlichkeiten lebendig zu charakterisiren weiss, schon im frühesten Blatt, trotz der schlechten Ausführung, überraschend. In ihrer allmäligen Vervollkommnung aber gewährt diese Composition wie keine andere einen Einblick in Holbeins nie stillestehende künstlerische Entwicklung und Fortbildung.

Zürich, August 1879.

Lionardo's Malerbuch.

Einige Bemerkungen

von **H. Ludwig.**

Im 1. Heft 1882 der v. Lützow'schen Zeitschrift hat Herr Dr. Richter in London allen denen eine Enttäuschung bereitet, die auf seine Ankündigung des echten Lionardo'schen Malerbuchs die Hoffnung gegründet haben mochten, es sei hiemit die vom Autor selbst geordnete und seit so vielen Jahren vergeblich gesuchte Originalfassung gemeint. Zwar versichert Herr Dr. R. auch noch auf der ersten Seite seines Aufsatzes, dass er die Frage, ob es möglich sei, das Original aufzufinden, nachdem dieselbe für ihn lange eine brennende gewesen, jetzt entschieden bejahen könne, doch erfahren wir unmittelbar darnach auf's Ausführlichste, dass dieser Fund in weiter nichts besteht, als in eben jenen in viele Hefte systemlos zerstreuten und mit Fremdartigem überall durchsetzten Einzelnotizen, von deren Existenz man ja längst wusste, nur dass Keiner auf das Auskunftsmittel verfiel, dieselben ein Buch zu nennen.

Die Auseinandersetzung der Gründe, vermöge deren ihm dies Wortspiel nicht unerlaubt schien, beginnt Herr Dr. R. mit der Wahl einer unpassenden Voraussetzung, nämlich damit, es habe sich in der Frage des Malerbuchs um die Alternative gehandelt, ob die unter dem Titel »Tractat« veröffentlichten Schriftstücke Originalaufzeichnungen Lionardo's entstammten, oder nur Collegienheften der Mailänder Akademieschüler. So hatte die Frage aber gar nie gestanden, denn für Alle, welche die Arconati'schen Abschriften kannten, war schon für die von Dufrèsne benützten Texte unanzweifelbar bewiesen, dass sie sich, wenn schon nicht direct, von echten Originalen herleiteten. Seit aber gar in unserm Jahrhundert die Quelle aller Abschriften verkürzter Fassung der Cod. Vaticanus 1270, gefunden war, seit Schöne und Jordan die Aufmerksamkeit intensiver auf dieselbe gelenkt hatten, und sehr deutlich sprechende Umstände auf Melzi's Theilhaberschaft an dieser, 18 Originalheftungen direct entnommenen Compilation hinwiesen, konnte die Frage nur noch lauten: Ist, in Anbetracht, dass eine mit solcher Autorität ausgestattete Schrift erklärtermaassen nicht Lionardo's Originalfassung wiedergibt, sondern sich mit einer Zusammenlese systemlos zerstreuter Capitel begnügen musste, überhaupt auf die Annahme der Existenz jener Originalfassung zu verzichten, oder ist es dennoch möglich, dass Lionardo's eignes Werk irgendwo zum Vorschein komme?

Dass dies Letztere sich innerhalb der Melzi'schen Erbschaft realisiren werde, war freilich auch durch noch andere Umstände als die Existenz des Cod. Vat. sehr unwahrscheinlich gemacht. Sowohl Vasari als Lomazzo berichten nur von vielen Notizen über Malerei, die sie bei Melzi sahen, aber nicht von einem fertigen Buch, das Melzi ihnen doch unzweifelhaft gezeigt haben würde, wenn er es besessen hätte; auch hat sich bei allen späteren Durchsuchungen der Melzi'schen Erbstücke kein solches Buch gefunden. — Dennoch genügt dies nicht, die Pacioli'sche Tradition ausser Cours zu setzen, denn es beweist höchstens, dass die im Jahr 1498 von Pacioli erwähnte Schrift bei Lionardo's Tod nicht mehr in des Autors Händen war; dieselbe konnte gar wohl dem Herzog von Mailand gewidmet gewesen und 1499, bei dessen Entthronung, in Verlust gegangen sein. Erzählt doch Lomazzo, dass in jenen sturmvollen Tagen auch ein Tractat Lionardo's von der Anatomie des Pferdes verbrannt sei, und hiebei zwingt Nichts zu der Annahme, auch das Buch von Malerei und menschlichen Bewegungen müsse das gleiche Schicksal getheilt haben, denn zu Melzi's Lebzeiten berichtet Vasari, dass auch noch ein andrer Mailänder Maler eigenhändige Schriften Lionardo's über Malerei besessen habe, die er nach Rom bringen wollte.

Demnach ist eine Beweisführung, die sich blos auf die heute noch existirenden Melzi'schen Manuscripte stützt, nicht ausreichend, Pacioli's Bericht unglaubwürdig zu machen. Wie aber gar durch Widerlegung dieses Berichts, auch wenn sie gelänge, die buntgemischten Einzelnotizen Lionardo's zum einheitlichen Malerbuch werden sollen, wer vermöchte das wohl einzusehen?

Wie indessen die Sachen im Augenblick liegen, kann, oder muss leider die Frage nach dem von Pacioli erwähnten Buch einstweilen ganz aus dem Spiele bleiben. Will das Glück, dass es sich jemals findet, so wird es uns jedenfalls vollkommnen Aufschluss über die Art und Weise geben, in der Lionardo seinen Stoff ordnungsgemäss behandelte. Insofern es jedoch vorläufig nicht vorhanden ist, zudem auch seinem Titel und seiner Entstehungszeit zufolge nicht Alles umfassen kann, was Lionardo über Theorie der Malerei dachte und niederschrieb, bleibt uns für Erkenntniss dieser Theorie vorläufig keine Wahl, als uns an die nicht von Lionardo geordneten Reste zu wenden. Worin bestehen diese? Erstens in den Melzi'schen Erbstücken, von denen wir wissen, dass sie bedeutend gelichtet und durch die sinnlose Auseinanderreissung der Originalheftungen in noch schwerer zu entwirrende Unordnung gebracht sind, als sie der Natur ihrer Entstehung nach von Haus aus bereits waren, und von denen Herr Dr. R. selbst bestätigt, dass ihnen gar viele Stücke fehlen, die sich in den alten, vor Zerstreuung und theilweiser Zerstörung der Erbschaft gefertigten Abschriften noch vorfinden; und zweitens, in eben diesen Abschriften, denen wieder ihrerseits eine Anzahl von Capiteln fehlt, die noch heute in den Originalen vorhanden sind. — Will man also, von allem Weitergehenden einstweilen absehend, wenigstens eine möglichst vollständige Stoffsammlung mit Hülfe dieser Reste anstellen, so lehrt der gesunde Menschenverstand, was zu thun sei: Man muss die beiden Quellen, über die man verfügt, und deren keine vollständig ist, sich gegenseitig ergänzen lassen. Sie

müssen also beide zunächst in möglichster Reinheit dem Urtheil Sachverständiger unterbreitet werden.

Welches wissenschaftliche Interesse vertritt man demnach, wenn man unter dem ganz und gar nicht zur Sache gehörigen und zudem vergeblichen Bestreben, Pacioli's Wahrhaftigkeit in Zweifel zu ziehen, auch noch die Eine dieser Quellen in Misscredit zu bringen sucht, während man doch ohne sie absolut nicht wird zum Ziele gelangen können?

Seite 12 im oben erwähnten Heft der v. Lützow'schen Zeitschrift erfahren wir ausführlich, dass zunächst das Ashburnham'sche Fragment in der Reihenfolge der Capitel den Eindruck des durchaus Systemlosen und Willkürlichen mache. Selbige an sich schon systemlos und willkürlich erscheinende Schrift sollen nun, offenbar nach vorausgegangener Auswahl, gedankenlos und mechanisch verfahrende, faule, lüderliche alte Abschreiber mit durch Nichts zu rechtfertigender, roher Willkür und grosser Fehlerhaftigkeit aus ihrem (nicht vorhandenen) Zusammenhang herausgerissen, und aus ihr den sogenannten Tractat zusammengestellt haben. Bei dieser ausserordentlichen Expectoration kommt man freilich nie recht in's Klare darüber, ob die Druckausgaben, oder wenn nicht, was für Abschriften denn eigentlich gemeint sind, deren es ja bekanntlich an Güte sehr verschiedene gibt. Insofern aber Herr Dr. R. erwähnt, dass er auch die Quelle der Manzi'schen Ausgabe verglichen habe, und zudem die ganze Anklage nur dann Sinn hat, wenn sie gegen diese einzige bis jetzt bekannt gewordene directe Abschrift gerichtet ist, müssen wir nothgedrungen alles Gesagte auf den Cod. Vat. beziehen. Herr Dr. R. will zuletzt den gerügten Mängeln, die ihm bei so gedankenlos mechanischer Abschreiberei an sich ganz natürlich erscheinen, kein weiteres Gewicht beilegen, als dass sie ihm untrügliche Beweise dafür sind, jene Abschriften seien wirklich aus den von ihm untersuchten Originalen geschöpft.

Eine Ueberraschung ist dies an und für sich nicht, wer den Cod. Vat. je in seinem Leben sah, war vollkommen von dessen directer Abstammung von Originalen überzeugt. Allein Eines muss doch unsere Verwunderung erregen.

Herr Dr. R. leitet seinen neuen Beweis aus einem Fragment ab, das, gleich allen weiterhin noch von ihm erwähnten, dereinst der Ambrosiana und folglich zur Melzi'schen Erbschaft gehörte. Seite 11 seines Aufsatzes hat er in einer Anmerkung mit Dringlichkeit die Erklärung abgegeben, dass der Cod. Vat. um die Mitte des 16. Jahrhunderts geschrieben sei [1]). Franz Melzi, der erst 1570 starb, war also damals noch rüstig und hütete seine Erbstücke,

[1]) Die Note in The great Artists. 1880: Leonardo da Vinci — S. 117, welche Herr Dr. R. berichtigt, lautet: „The Vatican Codex dates only from the middle of the seventeenth century, but we may hope that a better and more complete text will yet be discovered.“ Da wir nun statt „seventeenth“ „sixteenth century“ zu lesen haben, so ersehen wir, dass Herr Dr. R. es damals sehr streng mit dem Alter von Abschriften nahm, denn die Mitte des 16. Jahrhunderts schien ihm bereits ein bedenklich spätes Datum zu sein. Offenbar haben sich seine Ansichten seither durchaus verwandelt, denn wenn er jetzt von den „alten“ Abschriften spricht, versäumt er nicht das warnende Epitheton „lüderlich“ hinzuzufügen.

darunter auch die von Herrn Dr. R. untersuchten, wie köstliche Reliquien auf seinem Wohnsitz Vaprio. Wie könnte also die fragliche Abschrift anders entstanden sein, als unter seiner Einwilligung und Theilhaberschaft? — Demnach hat Herr Dr. R. den bereits vorhandenen Gründen für die Annahme, nur Melzi und sein Freundeskreis, mit andern Worten, in Lionardo's Theorie erzogene Maler, könnten die Veranstalter der Vat. Compilation gewesen sein, eine neue, gute Stütze hinzugefügt. Wie vereint es sich also bei solcher Wahrscheinlichkeit, die morgen durch den glücklichen Fund auch noch einiger unbedeutenden äusserlichen Beweise zur allseitig gesicherten Thatsache werden kann, wie vereint es sich da, so fragt man, mit der ersten Regel kritisch-historischer Methode, der leidenschaftslosesten Vorsicht und Objectivität nämlich, dass man solche, den unbarmherzigsten Vergleich herausfordernde Schmähungen, wie die des Herrn Dr. R. sind, ausstösst, auf die Gefahr hin, dass sich dieselben gegen Persönlichkeiten richten werden, die jeder redlichen und von Selbstüberhebung freien Kunstforschung doch unzweifelhaft als gewichtige Autoritäten in Sachen Lionardo'scher Kunsttheorie gelten müssen? Dies erklärt sich offenbar nur so, dass Herr Dr. R. in der Begeisterung seiner Beweisführung selbst nicht gewahr ward, was Alles er bewies.

Die auf S. 13 u. 14 folgenden Erörterungen über Werth und Tragweite des Pacioli'schen Berichts dürfen wir insofern übergehen, als auch sie den Luxus einer von Haus aus unzulänglichen Beweisführung gegen eine Sache darstellen, die mit den heutigen Untersuchungsobjecten Nichts gemein hat. Selbstverständlich reiht sich alles dort über die Originalmanuscripte Gesagte dem aus dem Ashburnham'schen Fragment bereits neu hinzugetragenen Beweis für Melzi's Theilhaberschaft am Cod. Vat. freiwillig an, wir wollen also nur einige bei diesen Erörterungen mit untergelaufene Unklarheiten berücksichtigen. So könnte z. B. die gelegentlich eingestreute Bemerkung, es gäbe jetzt 29 Bände Originalmss., Alle, die mit der Sache nicht näher bekannt sind, zu der irrigen Ansicht verleiten, dies seien Originalheftungen und verhielten sich demnach an Inhalt zu den 18 von den Compilatoren des Cod. Vat. benützten noch etwas völliger, als wie 3 zu 2, während doch noch Niemand auch nur mit der Behauptung aufgetreten ist, der heutige Fragmentbestand vermöge inhaltlich die 13 Bände zu decken, die bei Gavardi's Veruntreuung zum Vorschein kamen; sind doch von diesen mehrere verschollen, und weiss man doch, wie andere zerstückt und stückweise verzettelt wurden. — So sind auch auf S. 16 die Angaben über die Druckausgaben, resp. deren Quellen und Inhalt, vollkommen unklar. Man weiss hier nie recht, was Herr Dr. R. mit dem Namen Tractat eigentlich bezeichnet, ob die Dufrèsne'sche oder die Manzi'sche Ausgabe, denn einmal sagt er, es sei im Tractat auch sonderlich Vieles aus den Capiteln über Baumwuchs abgedruckt, was doch nur bei Manzi der Fall ist, und gleich darauf wundert er sich, dass im Tractat, trotz einer sich vorfindenden Anspielung, die Lehre von Licht und Schatten gänzlich fehle, während sich dies, wie aller Welt bekannt, nur bei Dufrèsne so verhält, Manzi hingegen netto 277 in dies Fach einschlägige Kapitel publicirt.

Doch wir wollen uns jetzt überhaupt die Angaben über die Abschriften

etwas näher ansehen, da Herr Dr. R. ja mehrmals versichert, sein Urtheil über dieselben gründe sich auf Vergleichung der Abschriften selbst mit den Originalen.

Mit einer gewissen bedeutungsvollen Zähigkeit heftet sich Herr Dr. R. an den Titel »Tractat«, und fragt endlich, ob die Verleihung desselben nicht gleichfalls, wiewohl in untergeordneter Weise, gegen die Abschriften zeuge, da Lionardo selbst immer nur von einem »Libro« spreche, welchem Namen Herr Dr. R. ganz apparter Weise die Bedeutung »Lehrbuch« verleiht. Diese Bedeutung, die wiederum mit der Sache selbst nichts zu schaffen hat, könnte man freilich ebenso wohl den Titel »Tractat« beilegen, und welcher sachliche Unterschied im vorliegenden Fall zwischen beiden Bezeichnungen obwalten soll, ist schwer auszuklügeln. Welchen Eintrag würde es wohl dem Werth einer guten Abschrift thun, wenn sie den Titel »Tractat« angenommen hätte?

Allein dieser Titel kommt in den Abschriften sogar nur ganz ausnahmsweise vor. Gleich hinter dem Deckel des Barberinus, den Herr Dr. R. bei seiner Vergleichung nur aufzuschlagen brauchte, steht: De Pictura; und auf dem folgenden Blatt: Opinioni di L. d. V. etc., aber kein Wort von Tractat. — Der Pinellianus ist benamt: Discorso sopra il disegno etc.; der Ottobonianus: Aforismi di L. d. V. etc., und so könnte man noch eine ganze Anzahl von Phantasienamen aufführen, welche die Schreiber der verkürzten Fassung ihren Werken verliehen. Die Arconati'schen Auszüge, die ja aber nicht hieher gehören, tragen die Ueberschrift: Trattati di L. d. V., und so viel mir bekannt, trägt nur der Cod. 1779 der Pariser Nationalbibliothek (S. Jordan 52) die Bezeichnung Tractat. Die Dufrèsne'sche Ausgabe hingegen, und alle ihr nachgeahmten, die tragen diesen Titel, und ebenso die Manzi'sche. Was für Augen würde aber Herr Dr. R. gemacht haben, wenn ihm bei seinen gründlichen Vergleichungen nicht auch unglücklicherweise das erste Blatt im Cod. Vat. entgangen wäre, wo mit Lapidarlettern steht: LIBRO · DI · PITTURA, also ganz, wie nach Herrn Dr. R. Lionardo selbst wünschte; und hätte er erst das letzte Blatt bemerkt, da stehen nun gar die nach seinem Urtheile so feindseligen Bezeichnungen »Libro del Trattato della Pittura« friedfertig nebeneinander.

Indem nun Herr Dr. R. specieller auf den Cod. Vat. zu sprechen kommt, erwähnt er des Markenverzeichnisses der Originalbücher, aus denen der Cod. zusammengeschrieben ist. Es ist der Bemerkung nicht unwerth, wie er die Eingangsworte der Ueberschrift hiezu übersetzt, sie heissen: Memoria et notta di tutti i pezzi di Libri etc., nach Herrn Dr. R.: Liste (?) und Merkzeichen (?) sämmtlicher Buchfragmente etc. Dies erweckt die Vorstellung, als hätten den Compilatoren nur Fragmente vorgelegen, welche die nachfolgenden Marken trugen, was doch nicht der Fall war, denn in der Gedenktafel und Liste steht ausdrücklich vor jeder Marke: Libro segnato, und was die Sache noch deutlicher macht, beim ersten, 1 gezeichneten Buch heisst es, dasselbe sei ganz (intiero) und nicht nur stückweise copirt worden.

Herr Dr. R. acceptirt meine Ansicht, der Codex sei erstes Concept. Hiedurch meint er, büsse der Cod. gewaltig an seinem Nimbus ein. Er macht

sich sogar anheischig, die Beweise für die von ihm adoptirte Ansicht bis in's Genaueste zu liefern. Es ist nur zu bedauern, dass die Angaben, mit denen er dieserhalb debutirt, entweder ungenau oder falsch sind, ganz davon abgesehen, dass viel augenfälligere und schlagendere Beweise in den Vordergrund gestellt werden könnten. Aus Rücksicht auf das so nahe bevorstehende Erscheinen der neuen Ausgabe des Codex wird man mir verzeihen, wenn ich mich hier nicht überflüssiger Weise auf's Einzelne einlasse und nur das auffallendste Versehen aus dem Grunde heraushebe, weil es mir zur Besprechung der Anordnung des Codex selbst hinüberhilft.

Nach Herrn Dr. R.'s Versicherung soll der Codex nämlich anspruchslos und provisorisch in 8 Theile ohne Titel getheilt sein. Wer Manzi's Ausgabe nur einmal durchblätterte, hat die Titel der Haupttheile gesehen, nur dass der des ersten Theils von Manzi hinzugefügt ist, und dessen Ausgabe dagegen die Titel der Unterabtheilungen in den einzelnen Haupttheilen fehlen.

Nur der I. Theil hat im Cod. keinen Titel, doch sind innerhalb seiner mehrere Abschnitte deutlich getrennt. Auf Carta 16 heisst es: »Ende, was Poesie und Malerei anlangt«; auf Carta 20 heisst es, wieder in Bezug auf Vorausgegangenes: »Fine«, und in Bezug auf das Nachfolgende: »Hier hebt es an von der Sculptur.« Der ganze erste Theil enthält weiter Nichts als die Sammlung der Capitel vom Lob der Malerei und von deren Rangstreit mit den Wissenschaften und Künsten ausser ihr.

Theil II ist im Register benannt: Vorschriften für den Maler, was aber nur den ersten Abschnitt bezeichnet, der allgemeine Lebens- und Arbeitsregeln enthält. Weitere, durch grosse Lettern der Ueberschrift ausgezeichnete Abschnitte sind: Vom Abzeichnen (oder Abmalen), drittens: Von Wiederstrahlung, an dessen Ende: Fine de' Reflessi; viertens: Von der Art, die Figuren in Historien gut componiren zu lernen, an dessen Schluss wiederum: »Ende«, und endlich fünftens: »Hebt an von den Farben«, welcher letzte Abschnitt bis an des 2. Theiles Ende reicht, wo für »Meltius« 24 Blätter (79—103) leer gelassen sind, auf deren Eines (85), ähnlicherweise wie am Schluss des 1. Theils, das Ende eines aus Versehen nicht ausgeschriebenen Capitels nachgetragen ist.

Theil III trägt die Ueberschrift: »Hier hebt es an von den verschiedenen Zuständen und Bewegungen des Menschen, sowie von den Proportionen der Gliedmaassen.« Auch bei diesem Theil gilt, obgleich er durchaus von Figurendarstellung handelt, der vorgesetzte Titel nur dem ersten Abschnitt, in welchem von Organismus, Proportionalität, Statik und Gebärde der Figur die Rede ist. Danach folgt eine Art von Zwischensatz, der Nachträge zum 1. Abschnitt des 1. Theils und Pläne für die Bucheintheilung im Grossen enthält; dann ein zweiter Hauptabschnitt, in dem nacheinander Alles zur Sprache kommt, dessen man zur malerischen Darstellung der Figur benöthigt, als Beleuchtung, Colorit, Perspective der Figur, und endlich auch noch Bemerkungen für landschaftliche Hintergründe.

Der IV. Theil zählt nur wenige Capitel. Er heisst: »Von Gewändern und Art die Figuren zu bekleiden.« Er steht also hier vortrefflich am Platze als ein besonders zu behandelnder Anhang zum vorigen Theil.

Der V. Theil heisst: »Von Schatten und Licht.« Er enthält zuerst die physikalisch behandelte Theorie, dann werden die Resultate mit Rücksicht auf die malerische Verwendung an concreten Gegenständen veranschaulicht und variirt. Als Abschnitte sind ausgezeichnet: Vom Glanz, Von den Reflexen, Vom Nebel, Von Staub und Rauch, Von den Schattendunkelheiten der Berge, und in allen diesen ist von Beleuchtungseffecten oder vom Einfluss der Medien auf die Färbung der Lichter und Schatten die Rede. Es wird ferner auf die Beleuchtung der Figur, der Modellirung halber, zurückgegriffen, die Wirkung von Licht, Schatten und Reflex auf verschiedenerlei Farben erörtert, endlich werden Anweisungen zum Bestimmen der Mischungsabstufungen gegeben und höchst merkwürdige Beobachtungen über den Einklang zwischen Abnahme der Grössen und Abnahme der Licht- wie Schattenfarben durch die Entfernung angestellt.

Theil VI ist betitelt: Von Stämmen und grünen Gewächsen. Er zerfällt deutlich in folgende Abschnitte: 1) Von den natürlichen Eigenschaften der Bäume (Wachsthum, Aststellung etc.) und 2) Von den zufälligen Zuständen (Perspective, Färbungen, Beleuchtung), worauf 3) Anweisungen zum Malen der Bäume folgen.

Theil VII handelt und heisst: Von den Wolken.

Theil VIII endlich: Vom Horizont.

Dass dieser, im Grossen und Ganzen gewiss nicht unklare, Plan im Einzelnen noch sehr an Unübersichtlichkeit leidet, findet seine einfache Erklärung eben darin, dass der Cod. ein unvollendetes Concept blieb. Gar oft sind später gefundene Capitel, die zu einem früheren Abschnitt gehören, provisorisch bei einem späteren eingetragen, und ebenso hat man sich während des schwierigen und alle Uebersichtlichkeit ausschliessenden Geschäfts des Aussuchens und Abschreibens der Texte gar oft nicht entschliessen können, Wiederholungen mancher Texte sofort auszumerzen; konnte man doch jedenfalls später aus der leicht leserlichen Stoffsammlung mit weit grösserer Leichtigkeit diejenigen Varianten der nämlichen Themata auswählen, in denen der Gegenstand am ausführlichsten behandelt war, wiewohl ja hiebei auch zu berücksichtigen ist, dass bei Lionardo die Fälle nicht selten sind, in denen theilweise Wiederholungen desshalb stehen bleiben müssen, weil fast mit jeder von ihnen solches verknüpft ist, was den andern Varianten fehlt. In jedem Falle verdient dieser Plan gar sehr, dass er einmal sauber und consequent bis in's Einzelne durchgeführt werde.

Wir kommen nun zu der Frage, ob ein anderer, besserer Plan möglich sei. Man hat sich durch einen der mancherlei Vorsätze, die Lionardo für Anordnung seines Werks fasste, zu der Hypothese bewegen lassen, dass eine Zehntheilung in: Körper, Figur, Farbe, Licht, Schatten, Ruhe, Bewegung, Nähe, Ferne und Situation der Absicht des Autors am besten entsprechen würde. Allein abgesehen davon, dass bei dieser Planung mehr als die Hälfte der angegebenen Theile paarweise zu je Einem zusammenfallen würden, mit dem Stoffinhalt des Codex liesse sich diese Anordnung unmöglich durchführen. Man würde z. B. in dem Theil oder Buch Perspective (Nähe — Ferne) zwar

eine Anzahl von unzusammenhängenden Einzelbeobachtungen über das Sehen, die Pupille, die durchsichtigen Medien, nebst einer ganzen Anzahl an concreten Gegenständen veranschaulichter Fälle der Farben- und Linearperspective zusammenstellen können, aber trotzdem Nichts, was auch nur im Entferntesten einem folgerechten Tractat der Perspective ähnlich sähe, und ganz ebenso verhält es sich mit allen übrigen genannten Anordnungsgesichtspunkten, Schatten und Licht ausgenommen, woraus denn auch, nach Lionardo's Anweisung, Ein Buch gemacht ward.

Dennoch haben die Compilatoren jene 10 Gesichtspunkte der Stoffbehandlung in anderer Weise verwerthet. Lionardo sagt nämlich einmal »er wolle sein Büchlein aus diesen 10 Themen des Auges zusammenweben.« Und so haben die Compilatoren, wie es scheinen will, mit sehr glücklichem Griff, den Stoff, ausser dem Buch von Schatten und Licht, nach concreten Hauptgegenständen eingetheilt, die in der Malerei vorkommen, und jeden dieser Gegenstände, als: Figuren, Gewänder, Bäume, Berge, Wolken etc., systematisch unter jenen Gesichtspunkten abgehandelt. Dieser Plan hat also für sich, dass er einmal für die Art von Stoffinhalt des Codex höchst schicklich erscheint, und zugleich den Reiz besitzt, der aneinanderreihenden Denkweise eines Malers und zudem jener Zeiten vollkommen zu entsprechen.

Ob jedoch ein anderer, noch besserer Plan denkbar sei, werden wir nicht bestreiten dürfen, bevor wir das Vollergebniss einer erschöpfenden Durchsuchung der nicht in den Codex aufgenommenen Notizen über Malerei vor Augen liegen haben. Fände sich aber auch hienach keine Möglichkeit einer besser geschlossenen Anordnung, so würde wohl unbedingt das natürlichste, einfachste und wissenschaftlich richtigste Verfahren darin bestehen, dass man die nachträglich erhobenen Texte in die von Lionardo's Schülern getroffene Ordnung schicklich einzureihen suchte.

Wer soll nun aber über all dieses entscheiden? Wie man leicht einsieht, handelt es sich bei Lösung dieser Aufgabe um ganz andere Gesichtspunkte als die des blossen Abschreibens. Hier müssen mehrere, nach allen Seiten hin Sachverständige unter reiflicher und über längere Zeitdauer hin zu führender Discussion einträchtig zusammenwirken. Allein schon zur erschöpfenden Ausschrift der noch ungehobenen Originaltexte ist eine Mehrzahl von Sachverständigen vonnöthen. Erstens müssen hier des italienischen Idioms vollkommen mächtige, im Entziffern schwer leserlicher Handschriften sehr erfahrene und geduldige Philologen zu Gebote stehen, die willig unter der Leitung Anderer arbeiten, welche den Sinn der Theorie zu verstehen vermögen und also im Stande sind, vollkommen Unleserliches aus diesem Sinn heraus der Wahrscheinlichkeit gemäss zu ergänzen und das der Malerei Zugehörige überhaupt auszuwählen; denn nicht alle diese Capitel sind ja durch die Ueberschrift: »Pittura« kenntlich gemacht, und nach Lionardo's Sinn gehört gar Manches zum Wissen eines Malers, wovon einem heutigen Laien nicht so leicht beikommen kann, dass es dazu gehöre. Und endlich können viele Fälle vorkommen, in denen Mathematiker und Physiker zur Seite stehen müssen, die es nicht verschmähen, die oft bis zur Unverständlichkeit führende Schwer-

fälligkeit der mathematischen Ausdrucksweise jener Tage aufzulösen, damit der Sinn auf seine Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit zum Malerbuche hin beurtheilt werden könne. — Wie wollte nun aber eine solche Vereinigung von Kräften mit einer einmaligen Durchsuchung der so weit zersplitterten Fragmente fertig werden? Wie nun, wenn, während man so in Mailand am Werk wäre, Bedenken aufstiegen, ob man zuvor in London auch das Richtige gethan habe, oder wenn man der äusseren Kennzeichen der Zusammengehörigkeit willen für nöthig fände, zwei weit von einander getrennte Fragmente zu confrontiren? O nein, man muss eine sehr oberflächliche und untergeordnete Vorstellung von der Sache und ihren Schwierigkeiten, sowie von den in ihr liegenden Geduldproben besitzen, wenn man nicht mit Ueberzeugung der Ansicht der Veranstalter des Saggio und Herrn Ravaisson's beipflichtet, dass hier nur eine möglichst vollständige Sammlung nach einem gleichmässigen Plan angefertigter, photographischer Facsimile und deren Auflegung an möglichst vielen Orten die nöthige Garantie der Controle bieten könne.

Doch Herr Dr. R. versichert uns, ein solches Unternehmen werde an der Abgeneigtheit der Privaten scheitern, die Lionardische Manuscripte besitzen. Sollte sich diese auf nur persönlicher Erfahrung fussende Anschauung nicht vielleicht tröstlicher gestalten, wenn eine oder mehrere der berühmten europäischen Akademieen oder Universitäten als Bittsteller aufträten?

Von dem Respect vor der Aufgabe, mit dem die Compilatoren des Cod. Vat. an's Werk gingen, legt schon das Aeussere, die ausserordentliche Zierlichkeit der Schrift und ebenso die Güte der Zeichnungen sprechendes Zeugniss ab. Es dürfte schwer sein, diesem leider nicht zu Ende geführten Concept ein zweites, ähnliches an die Seite zu stellen.

Herr Dr. R., der hier nichts als rohe Willkür und äusserste Fahrlässigkeit erblickt, wirft dem Schreiber sogar vor, dass er nicht wenigstens überall die Fundstellen der Einzeltexte am Rand vermerkte. Hiebei hat Herr Dr. R. wohl gar nicht wahrgenommen, dass die begonnene Einzeichnung der Librettimarken Lº. A und Lº. B nebst Seitennummern eine nachträgliche Arbeit ist, die also, wie die Abschrift der Texte vor ihrer Beendigung, nicht lange Zeit nach ihrem Beginn abgebrochen werden musste.

Endlich gibt Herr Dr. R. zu verstehen, dass doch auch er eine Umordnung der Texte des von ihm gefundenen echten Malerbuches sich vorbehalten müsse. Da er dem von ihm nicht bemerkten Plan der Compilatoren keinen anderen — wenigstens in ganz allgemeinen Zügen — gegenüberstellt, so bleibt uns für den Einblick in seine daraufbezüglichen Ideen nichts übrig, als uns im Kleinen und Vereinzelten an die kritischen Bemerkungen über die Auffassungsweise der Compilatoren zu wenden, vermöge deren es einigermassen möglich wird, wenn schon nur auf indirectem Wege, zu einer Vorstellung von Herrn Dr. R's. Urtheil zu gelangen.

Es handelt sich um die aus Lº B in die Compilation aufgenommenen Capitel. Zunächst macht Herr Dr. R. den Compilatoren zum Vorwurf, dass sie dies Buch nicht der Capitelfolge nach abgeschrieben haben. Auf Seite 12

wurden sie noch heftig getadelt, weil sie aus Faulheit an ein Capitel, das in der heutigen Ashburnham-Handschrift steht, nicht sofort ein anderes anschlossen, das Herr Dr. R. in der Windsor-Handschrift fand[2]). Welchen Plan möchte also Herr Dr. R. eingeführt sehen, einen solchen, der sich auf Sinn und Zusammenhang der Texte gründet, oder einen Plan, der darauf ausgeht, die Texte nach der Reihenfolge zu ordnen, wie sie ein herumreisender Forscher zufällig in den zerstreuten, systemlosen Fragmenten finden wird? Doch sehen wir näher zu.

Wir erfahren, dass die Compilatoren vom 3. Blatt des L° B zwei Capitel nicht aufgenommen haben. Den Inhalt dieser beiden Capitel erfahren wir nur ganz im Allgemeinsten, und da im Codex gar viele Capitel vorkommen, auf welche diese Inhaltsangabe passen könnte, so vermögen wir nicht zu beurtheilen, ob die weggelassenen Capitel nicht vielleicht nochmalige Varianten bereits mehrfach im Codex berücksichtigter Dinge sind. — Dann folgen drei aufgenommene Capitel. Zwei davon handeln von Nebeleffecten, das dritte ermahnt den Zeichner, beim Naturmodell auf Figur, Richtung, Qualität und Quantität der Schatten eines jeden Gliedes zu achten. — Dem Sinn nach zusammengehörig sind offenbar nur die beiden ersten Capitel, und die Compilatoren stellten sie zusammen in den Abschnitt des 3. Theils, der von Hintergründen des Figurenbildes handelt. Das 3. Capitel aber ward von ihnen in den 5. Theil versetzt, und zwar bei den Anweisungen zum Malen von Licht und Schatten zwischen zwei andere Capitel, von denen das eine von farbigen Reflexen in den Schatten handelt, und das zweite von Täuschungen beim Bestimmen der Dunkelheitsgrade; also: drei Anweisungen zum Bestimmen der Farbe, Figur, Dunkelheitsgrade der Schatten, welche Gedankenfolge von urtheilsloser Willkür gerade kein sonderliches Zeugniss ablegt.

Auf Blatt 4 stehen unter Anderem wieder zwei Capitel über Malerei. Das erste räth, man solle der Reliefwirkung gemalter Sachen halber stets Dunkel von Hell und Hell von Dunkel sich absetzen lassen. Die Compilatoren verwendeten dies Capitel im 2. Theil zur Seite von anderen, die gleichfalls von Farbengegensätzen handeln. — Der zweite enthält, wie Herr Dr. R. uns mittheilt, einen von den Compilatoren nicht aufgenommenen Lehrsatz aus der Perspective. Näheres erfahren wir nicht, aber jedenfalls handelten die Compilatoren sehr vernünftig, wenn sie einen solchen Lehrsatz nicht in die Capitelreihe mit aufnahmen, zu der sie das vorige Capitel durchaus sachgemäss stellten.

Auf Blatt 6 endlich heisst es in einem Capitel, das die Compilatoren, wieder vollkommen sachgemäss, in den 1. Abschnitt des 3. Theils versetzten,

---

[2]) Herr Dr. R. erwähnt bei dieser Gelegenheit auch der an den Rand geschriebenen Bemerkung eines Mitarbeiters, welche auf das Capitel, das hier eingetragen werden könnte, aufmerksam macht. Derartige Hinweise kommen öfters vor und beweisen doch wohl nur, dass man diese Capitel aufgesucht und eingetragen haben würde, wenn die Arbeit überhaupt fertig geworden wäre. Wie kann man einer Arbeit, die man selbst für unfertiges Concept erklärt, solche Dinge zum Vorwurf machen?

man müsse schlanken Figuren schlanke Gliedmaassen machen, und gedrungenen dicke und kurze; dasselbe gelte auch für Thier und Pflanzen. — Das folgende Capitel, das die Compilatoren im Abschnitt von den landschaftlichen Hintergründen unterbrachten, besagt, den Wind sollten in der Malerei das umgestülpte Laub der Bäume und die Staubwölkchen an der Erde charakterisiren. — Und dann folgt ein Capitel des Inhalts, an stark ausgebreitetem Baumwuchs seien die Ansatzwinkel der unteren Aeste die grösseren, an den jüngeren und höher gelegenen Partieen des Baums würden diese Winkel immer spitzer. Die Compilatoren versetzten dies Capitel in den ersten Abschnitt des 6. Theils, der von Wachsthum und Aststellung der Bäume handelt. — Hier aber geht Herrn Dr. R's. Kritik der Urtheilslosigkeit und dem Leichtsinn der Abschreiber scharf auf den Grund; sie hat zwischen diesem letzten und dem erstgenannten Capitel des 6. Blattes einen innigen Zusammenhang erkannt, und wir errathen sogleich, dass dieser nur entweder in dem Papier bestehen könne, auf das beide geschrieben sind, oder wenn hiegegen wissenschaftlich begründete Einwendungen gemacht würden, in der unumstösslichen Thatsache, dass in beiden Kapiteln das Wort »piante« vorkommt.

Somit haben wir die wenigen Gelegenheiten, bei denen uns Herr Dr. R. gewissermassen einigen Einblick in seine Ideen über Anordnung gönnt, erschöpft.

Nachdem Herr Dr. R. jene lüderlichen alten Abschreiber so gründlich überführt hat, erweist er auch mir die Ehre einer zwar nur kurzen Seitenbemerkung, in die er aber die ganze Zutraulichkeit jener litterarischen Anstandsformen zusammenzudrängen weiss, an welche, wie ich bekennen muss, nicht jede Erziehung gewöhnt; aus jener Bemerkung glaube ich so viel heraus lesen zu dürfen, dass für die von mir ausgesprochene Ansicht über den Werth von Ausschriften Einzelner aus Lionardo's Manuscriptfragmenten allgemeinere, blos sachliche Gründe, wie etwa die zuvor angedeuteten, weitaus nicht hinreichen, vielmehr persönliche, Beweise ad hominem, herbeimüssen.

Schätzte ich mich Angesichts dieses Verlangens schon glücklich, versichern zu dürfen, dass doch nicht alle im Druck seit 80—90 Jahren veröffentlichten Ausschriften Einzelner mir unbekannt blieben, so muss ich es mir zum ganz besonderen Vergnügen rechnen, sogar auf einen von Herrn Dr. R. selbst gelieferten Beitrag hinweisen zu können. Derselbe befindet sich im zweiten der »Lionardo-Studien« betitelten Aufsätze, die Herr Dr. R. im Frühjahr 1880 in der v. Lützow'schen Kunstzeitschrift[3]) veröffentlichte, und steht dort auf S. 212 und 213 oben. Er enthält Abschrift, Uebersetzung und Erläuterung Lionardischer Notizen, die, soweit des ursprünglichen Autors Absicht noch kenntlich blieb, von Anfertigung und Aufstellung einer sog. verlorenen Gussform handeln. Herrn Dr. R's. ganz originelle Auffassung dieses

---

[3]) Der erste Aufsatz erschien im Februarheft (5). Für den zweiten weiss ich leider im Augenblick das Heft nicht anzugeben, es mag, wenn ich mich recht erinnere, das April- oder Maiheft gewesen sein. Leser des v. Lützow'schen Blattes werden den Aufsatz hiernach leicht finden können.

an sich unbedeutenden Thema's aber darf, trotz des beschränkten Raumes von nur 1 1/4 Seiten, in dem es behandelt wird, als eines der phantasievollsten Monumente europäischer Kunstgelehrsamkeit angesehen werden.

Lionardo's Anweisungen zur Malerei sind ein Schatz, dessen Hebung unserer lebendigen Malerei zur grössten Wohlthat gedeihen kann. Es ist also in Anbetracht des Ernstes der Aufgabe absolut nothwendig, dass die, welche Hand anlegen, wahres Interesse an diesem Kern und die nöthige Vorbereitung und Einsicht mitbringen. Alles andere Bemühen wird nur zu leicht einer Verspottung der Absichten des grossen Mannes gleichsehen.

Rom, 19. November 1881.

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1880—81.

Wir beginnen unsere diesjährige Uebersicht, wie billig, wieder mit Italien und — a capite principium — mit Giov. Batt. de Rossi's neuesten Arbeiten. Von der Roma sotterranea ist seit 1877 kein weiterer Band erschienen, doch befindet sich Vol. IV in der Arbeit, welche durch die Fortsetzung des grossen Inschriftenwerkes einigermassen verzögert ist. Der II. Band der Inscriptiones christ. urbis Romae ist unter der Presse und soll noch im Laufe des Winters ausgegeben werden. Er wird die auf das Religionswesen der alten Christen bezüglichen Inschriften geben. Unterdessen hat de Rossi, trotz hoffentlich nur vorübergehenden körperlichen Leidens, fortgefahren in dem Bullettino di Archeologia cristiana die gelehrte Welt mit dem Neuesten auf dem Gebiete der christlichen Archäologie bekannt zu machen. Wir geben eine kurze Uebersicht der beiden letzten Jahrgänge.

Jahrgang 1880 bespricht zunächst die Ausgrabungen in der Katakombe von S. Priscilla und gibt einen Ueberblick über die Geschichte dieses Cömeteriums und seiner Erforschung. Das Cömeterium, dessen Name ehedem auf alle die Cömeterien zwischen der alten Via Salaria und der neuen ausgedehnt wurde, ist bereits im 16. Jahrhundert (1590) durch Michele Lonigo entdeckt; das mehrmals von Baronius gesehene und beschriebene war nicht das von den alten Quellen als S. Priscillae bezeichnete Cömeterium, dessen wirkliche Lage de Rossi erst ermittelte; es liegt am 3. Meilenstein unter der Vigna Cupis, gegenwärtig Eigenthum des Grafen Telfener. De Winghe und Bosio untersuchten das wahre C. Priscellae sehr unvollständig, ihre Nachfolger im 17. Jahrhundert vernachlässigten es wieder. In neuerer Zeit copirte d'Agincourt eine Anzahl seiner Gemälde; Perret gab (III pl. XII) eine Darstellung Petri zwischen Praxedes und Pudentiana aus dem 8.—9. Jahrhundert heraus, welche angeblich aus S. Priscilla stammte, in Wirklichkeit in den Souterrains von S. Pudentiana sich befindet. Seit 1851 unternahm de Rossi die Erforschung dieser hochinteressanten Katakombe, über die er zuerst in den »Immagini scelte della b. Vergine Maria« und in Roma Sotterr. I 188, Anal. arch. 32 f. berichtete. Der bedeutendste kunstgeschichtliche Fund ist das bekannte Wand-

gemälde, Madonna mit dem Kinde darstellend, vor ihr ein Prophet, ober ihr der Stern (Immagini scelte, tab. 1. Bull. 1665, VI. Garrucci Arte crist. tav. 81. Kraus R. S. IV 1), welches ziemlich einstimmig dem Ausgang des 1. oder der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts zugeschrieben, nur durch eine bedauerliche Gedankenlosigkeit oder Voreingenommenheit in dem Smith'schen Dictionary, Art. Mary, ins 6. Jahrhundert gesetzt wird. Sehr merkwürdig ist dann jene grosse Gruppe ältester christlicher Epitaphien, welche jetzt theilweise im Lateranmuseum aufbewahrt werden. De Rossi spricht weiter von den Beschädigungen, welche das Cömeterium im 6. Jahrhundert erlitten, von den Restaurationen zwischen dem 6.—9. Jahrhundert, womit der demnächst fortzusetzende I. Theil der Abhandlung abbricht.

S. 66 f. erörtert de Rossi ein Graffito, welches in dem Cömeterium Ostrianum zum Vorschein kam und dessen Abbildung tav. III giebt: eine Ornus zwischen zwei Personen, von denen die eine eine Lampe trägt. Eine Darstellung, welche ihr Licht empfängt durch die bei Ruinart Art. Martyr. p. 231 (ed. Amstel.) abgedruckte Vision eines africanischen Martyrs: Reno qui nobiscum fuerat somno apprehenso ostensum est ei produci singulos: quibus prodeuntibus lucernae singulae praeferebantur: cuius autem lucerna non praecesserat, nec ipse procedebat. Et cum processimus nos cum lucernis nostris expergefactus est. Et ut nobis retulit, laetati sumus fidentes nos cum Christo ambulare, qui est lucerna pedibus nostris et qui est sermo scilicet Dei (vgl. dazu Psalm 118, 105). Ein neuer Beleg für die Nothwendigkeit, Texte und Monumente zusammenzuhalten, was Herr Victor Schultze für unzulässig hält.

Kleinere Mittheilungen behandeln die Aufdeckung des Cömeterium der hh. Gratilianus und Felicissima in Faleri (p. 69) und des Cömeterium der hl. Christina in Bolsena (p. 71). Nicht uninteressant ist eine mit Inschrift versehene ägyptische Thonlampe (tav. V 2), ein von Basilewski acquirirtes Goldglas (tav. V 1), besonders aber die Front eines donatistischen Altares mit Boustrophedon-Inschrift und dem den Donatisten eigenen Motto: Deo laudes dicamus (tav. IV 1—4).

Ein neues altchristliches Cömeterium, dasjenige der hl. Christina, ist weiter in Bolsena aufgedeckt worden. De Rossi's ausgezeichneter Schüler, E. Stevenson, hatte darüber und über die von ihm unternommenen Nachgrabungen zuerst berichtet (Notizie degli scavi di antichità communicate alla R. accad. dei Lincei, Agosto 1880, 262 f., Escavazioni in un ipogeo cristiano di Bolsena. Roma 1881); jetzt giebt de Rossi Bull. 1880, 109 ff. einen eingehenden Bericht über diese Grabstätte, die mehr archäologisch als kunstgeschichtlich interessant ist, wesshalb ich hier auf Detail nicht eingehe. Wichtiger für die ältere Baugeschichte ist der Aufsatz p. 144 f. über die Apside der Basilica Severiana in Neapel. Von den vier in dem Chronicon episcoporum s. ecclesiae Napolitanae dem hl. Severus (Bischof von Neapel 366—412 oder 413) zugeschriebenen Kirchenbauten ist der wichtigste der der 19. Basilica Severiana, die der Chronist mirificae operationis nennt. Derselbe Johannes Diaconus giebt Nachricht von einem bedeutenden Mosaik-

gemälde, welches die Apsis dieser Kirche schmückte und welches Christus inmitten seiner Apostel darstellte, wie in S. Pudenziana in Rom, in S. Aquilino in Mailand und in den Cömeterialbildern von S. Balbina, S. Damaso, Domitilla und Ermete. Darunter waren vier symbolische Gestalten vorgestellt, in welchen Joh. Diaconus Propheten sah, die aber wahrscheinlich die vier Jahreszeiten symbolisirten. Die Anlage einer Verbindungsstrasse zwischen der Kathedrale von Neapel und dem Meer führte nun kürzlich zur theilweisen Abtragung und Freistellung der Kirche S. Giorgio Maggiore, eines sehr alten Baues, der 1640 überarbeitet und dann ganz von Häusern umstellt wurde. Das aus wechselndem Tuff- und Ziegelstein bestehende Bauwerk zeigt in seiner Technik das 4.—5. Jahrhundert an. Es ward als der Rest der alten Basilica Severiana erkannt, welche bei Gelegenheit einer Erweiterung den Titel S. Giorgio Maggiore annahm (Mazochi Kal. Nap. 228). Der Comm. Capasso referirte zuerst über die Entdeckung in einem an die neapolitanische Commission für Erhaltung der Denkmäler gerichteten Berichte, dann besprach Herr Gennaro Galante, der verdienteste Freund des christlichen Alterthums in Neapel, die Angelegenheit in einer öffentlichen Conferenz und Herr Stornaiuolo machte über sie Mittheilung in der Gesellschaft für christliche Archäologie in Rom. Die Kirche S. Giorgio lag dem projectirten Strassenbau im Wege und es handelte sich um die Frage, ob ihre Erhaltung wünschenswerth sei, wesshalb sich die Stadtverwaltung an de Rossi wendete, welcher in dem uns beschäftigenden Aufsatz die kunstgeschichtliche Bedeutung des uns noch erhaltenen Theiles von S. Giorgio untersuchte. Das Ergebniss dieser Untersuchung wird künftighin, wie so viele andere Resultate der de Rossi'schen Forschung, seinen Platz in der christlichen Kunstgeschichte behalten. Von dem Baue des Severus steht noch die Apside, aber leider halb verfallen, ihres ehemaligen musivischen Schmuckes beraubt. De Rossi erkannte sofort, dass dieser apsidale Ausbau, welcher die Basilica des hl. Severus abschloss, ursprünglich drei offene Arcaden hatte, die man in viel späterer Zeit mit einem groben Mauerwerk verschloss. Kein einziges noch bestehendes Bauwerk des christlichen Alterthums bietet eine analoge Disposition. Sie wurde zuerst in der uns von Onofrio Panvinio überlieferten, von de Rossi (Bull. 1867, 62) herausgegebenen Beschreibung der am Forum gelegenen, von Papst Felix IV (526—30) errichteten Kirche der hh. Cosmas und Damianus constatirt; aber hier war diese aussergewöhnliche Anlage durch die Herrichtung der betreffenden Kirche aus den Resten dreier antiker Bauwerke bedingt. Schon damals bemerkte indessen de Rossi, dass Panvinio's Schilderung von S. Cosma e Damiano uns den Schlüssel zum Verständnisse einer Stelle des Liber pontificalis giebt, wo, im Leben Paschal's I, von dem Presbyterium von S. Maria Maggiore die Rede ist und erzählt wird, dass die Frauen sich hinter der Kathedra des Bischofs so nahe hielten, dass sie hörten, was Paschal zu den ihm assistirenden Geistlichen sprach (Lib. pont. Paschal. I., §. 30). Das konnte nur der Fall sein, wenn, wie de Rossi das in seinen Musaici crist. gezeigt hat, die Basilica Liberiana in der That in eine Apside mit offener Arcatur auslud, welche zu dem Matroneum führte.

Eine ähnliche Disposition besass, wie wir jetzt durch Chevalier (Le tombeau de S. Martin à Tours, Tours 1880, p. 10 f.) wissen, die berühmte Martinikirche zu Tours; das Grab des Apostels von Gallien befand sich in einer offenen Apside, zu der man per atrium quod absidam corporis ambit Zutritt hatte. Ein polnischer Geistlicher, welcher längere Zeit in Rom christliche Archäologie trieb und auch zu den Mitarbeitern meiner Real-Encyclopädie zählt, Hr. Hytrek, beobachtete eine weitere Analogie an einer Basilica von Tebessa in Africa. So erklärt sich auch die auffallende Gestalt der eine Basilica darstellenden Lampe, welche jetzt Herr Basilewski besitzt (Bull. 1866, 15; Basilewski Catal. Par. 1874, pl. IV 8). Jetzt kann de Rossi noch einige weitere Beispiele anführen, wo ebensolche offene Arcaturen apsidaler Ausbauten später geschlossen wurden: so an der Kirche S. Giovanni Maggiore zu Neapel, so in der Basilica zu Prata bei Avellino, über welche uns in willkommener Weise zuerst Herr Taglialatela, ein Freund und Mitarbeiter Don Aspreno Galante's, berichtet hat (Dell 'antica basilica e della Catacomba de Prata, Nap. 1878, p. 7. 8). Das vollständigste und besterhaltene Exemplar solcher Conchen bietet indessen die Apsis der alten Severuskirche, dessen Conservirung hoffentlich jetzt ausser Frage steht.

Die Arcadenbögen von S. Severo ruhen auf Kämpfern, welche auf reichen Compositcapitellen lagern. Auf der Innenseite dieser stark ausgeschweiften doppelwürfeligen Kämpfer ist das Monogramm [Monogramm mit A und ω] mit der dem lateinischen R sich nähernden Form des griechischen P angebracht. Dieser Umstand führt de Rossi zu einer weiteren Untersuchung über das Aufkommen des Kämpfers in der Architektur und dasjenige des latinisirenden P in der Epigraphik. Es wird das Vorkommen des Kämpfers im 5., aber auch schon im 4. Jahrhundert nachgewiesen, womit namentlich auf einen Sarkophag vom Jahre 353 hingewiesen wird, der zwei Säulen bietet, an welchen der auf den Capitellen auflagernde Abacus in seiner Gestaltung den offenbaren Uebergang zu dem sehr bald auftretenden Kämpfer bildet. Was den Ursprung des Monogramms mit gräco-latinischem P (also P) anlangt, so hatte Cahier (Nouv. Mélanges, Ivoires etc. Par. 1874, 223) die Meinung ausgesprochen, dass in den westlichen und nördlichen Provinzen des römischen Reichs der griechische Ursprung solcher Buchstaben wie des P in dem constantinischen Monogramm am frühesten vergessen und diese daher durch die lateinischen Charaktere ersetzt worden seien. In der That bieten gallische Epitaphien frühe Beispiele solcher P (P). Indessen kommt dasselbe auch in Italien im 5. Jahrhundert vor und sogar schon zu Ende des 4. Jahrhunderts in Inschriften von Centralsyrien (Dr. Voguë I 71. 81. 82. 83. 88. 89. 99 pl. 31. 33. 82. 104); nicht minder in Ravenna, neuestens sogar in Olympia. De Rossi ist der Ansicht, der bilingue Charakter der kaiserlichen Edicte seit der Verlegung des Reichssitzes nach Constantinopel habe diese Mischung griechischer und römischer Buchstaben hervorgerufen, und da Trier im 4. Jahrhundert lange Zeit kaiserliche Residenz gewesen, erkläre sich so auch der Umstand, dass gerade trierische Inschriften gleich orientalischen das P darbieten. Möglich; ich möchte indessen eine andere Ver-

muthung aussprechen. Das lateinische P (π) hat bekanntlich auf den Inschriften der guten Zeit, ja bis ins 5. Jahrhundert, regelmässig keinen Anschluss des Bogens an die Hasta; ich bin der Ueberzeugung, dass diese Form des lateinischen P seit Ende des 4. Jahrhunderts vielfach für das griechische P (ρ) nachgeahmt wurde, als man anfing, weniger auf den Ursprung des Monogramms (aus XPιστός) zu achten, vielmehr dasselbe einfach als allbekanntes Symbol behandelte. Aus dem offenen P (P) ist allmählig das P entstanden.

Ein anderer Aufsatz beschäftigt sich mit einem weniger für die Kunsthistoriker als für die mittelalterliche Epigraphik interessantes Thema: den Namen der Bischöfe, welche auf den Capitellen von Kirchen in Italien, Africa, im Orient, besonders aber in S. Giovanni Maggiore in Neapel aufgeschrieben sind. Auch im hohen Mittelalter noch verdienen die Capitelle in epigraphischer Hinsicht besondere Aufmerksamkeit. Die Capitelle rheinischer Kirchen der romanischen Zeit bieten zuweilen die Namen von Aebten und Künstlern, auch andere nicht unwichtige Inschriften.

Das 1. Heft des Jahrgangs 1881 handelt ausschliesslich von dem in der epigraphischen Sammlung des Codex Corbeiensis der Petersburger Bibliothek zum Vorschein gekommenen neuen Epigramm des Damasus auf Hippolytus den Fragmenten des Originals, welche de Rossi vor kurzer Zeit bei S. Lorenzo fand, der Frage, ob der Martyr Hippolytus identisch ist mit dem Lehrer (Doctor) u. s. w. — alles Fragen von hoher Bedeutung für das christliche Alterthum, weniger aber für die christliche Kunst, obgleich ja auch hier die berühmte Hippotysstatue vielfach in Betracht kommt.

Seit mehreren Jahren hat sich in Rom eine Gesellschaft für christliche Archäologie gebildet, welche sich monatlich einmal in S. Carlo in Catinari unter dem Vorsitze des durch seine trefflichen epigraphischen Arbeiten bekannten P. Bruzza versammelt; die Leitung des Vereins liegt selbstverständlich wesentlich in den Händen de Rossi's. Ueber die in den Adunanze gemachten Mittheilungen wird bald durch Stevenson, bald durch Marucchi Protokoll geführt und seit mehreren Jahren wird dies Protokoll in de Rossi's Bulletino abgedruckt. Von den Entdeckungen und Forschungen de Rossi's und seiner Schüler wird hier meist zum erstenmal Nachricht gegeben; oft aber wohnen auch auswärtige Archäologen den Versammlungen bei und machen hier Mittheilungen über Nova auf dem Gebiet der christlichen Archäologie. Ich mache im Nachstehenden in Kürze auf das kunstgeschichtlich Wichtigste aus diesen Protokollen aufmerksam.

Bull. 1880, p. 55 ff.; Bericht des Herrn Descemet über die Wandmalereien der Abteikirche von Ferentillo (9.—16. Jahrhundert), Bruchstück aus seinen Vorarbeiten für eine christliche Ikonographie. — Marucchi behandelt die Terni'sche Inschrift:

MALLVS TIGRINVS . . .
OB REFRIGERIVM (caris suis?)
DOMVM AETERNAM
VIVVS FUNDAVIT

welche bereits Doni, Fabretti und Muratori gaben und die in mehr als einer

Hinsicht Interesse erweckt: sie scheint christlich und vorconstantinisch zu sein und giebt einen weiteren Beleg für die Anschauungen der Alten vom Grabe als der Domus aeterna. — Stevenson spricht von dem Opus Alexandrinum und den sogenannten Cosmatenarbeiten des römischen Mittelalters und macht Mittheilungen, welche die Behandlung dieses Gegenstandes in unseren kunsthistorischen Handbüchern wesentlich modificiren. Es gab mehrere Schulen der gewöhnlich unter dem Namen der Cosmaten begriffenen Marmorarii: die des Rainucei, die des Paul, die des Vasalletto, der in Rom und Anagni arbeitete. Schon de Rossi hatte letzteren (1263) und dessen Vater als die Erbauer des schönen Kreuzganges von S. Giovanni im Lateran erwiesen; Stevenson gelang es, den Namen des Vaters nachzuweisen (Petrus Basallettus, 1186). Weiter wird ein Raino magister marmorarius in Farfo constatirt. Diese Mittheilungen ergänzt der Abbate Falaci-Çulignani durch eine Notiz über die sehr wichtige Künstlerinschrift aus der Abtei Sassovivo bei Fuligno (13. Jahrhundert), in welcher uns die damals übliche Bezeichnung der angeblichen Cosmatenarbeit (romano opere und mastria) aufbewahrt ist. — Armellini hat in S. Costanza Reste des, wie man gewöhnlich annimmt, bei Gelegenheit der Restauration der Kirche durch den Cardinal Verallo verschwundenen Mosaiks mit dem von Sternen umgebenen Monogramm Christi in einer Nische entdeckt: es wäre das älteste Beispiel eines auf einem Bauwerk constantinischer Zeit und Stiftung ausgeführten Monogramms. — Marucchi glaubt auf einer in England gefundenen Gemme, darstellend ein Kreuz mit einem Kopfe darüber, eine sehr frühe Andeutung des Crucifixes zu finden. — Bruzza referirt über die Möglichkeit, die unterirdische Basilica von S. Crisogono wieder aufzudecken. — Bull. 1880, p. 87 ff.: Herr de Lurière bespricht den von Le Blant publicirten Sarkophag aus Arles, welcher zwei vor dem jugendlichen Erlöser niedergeworfene, offenbar weinende Personen darstellt, in denen Garrucci die flentes der altchristlichen Bussordnung erkennen wollte. — Bruzza spricht zu wiederholten Malen über Goldgläser. — Prof. Stornaiuolo referirt über Taglialatela's tüchtige Studie über das Cömeterium dell' Annunziata bei Avellino, — Marucchi über die von dem Franzosen d'Albiousse behandelte Krypta von Uzès bei Arles (Lionel d'Albiousse La Crypte d'Uzès, 1873. Ders. Guide archéol. dans la Crypte d'Uzès, monument chrét. des premiers siècles de l'Église, Uzès, 1879), die wahrscheinlich zum Begräbniss eines Martyrs diente und dessen Altar mit ihrem Tegimen eines der frühesten Beispiele erhaltener Ciborienaltäre sein wird. — Armellini glaubt in einer Graffitzeichnung aus dem Cömeterium der Domitilla eine Darstellung des Martyriums des Papstes Sixtus II. nachweisen zu können (??). — Auf einem anderen Steine desselben Cömeteriums fand Armellini ein Monogramm Christi, wo das I in ☧ durch den symbolischen Fisch ersetzt ist, bis jetzt ein Unicum. — Bruzza zeigt ein Goldglas mit dem Wunder der Hochzeit zu Kana. — Stornaiuolo spricht über ein Fresco der Katabomben von Neapel aus dem 8. Jahrhundert. — Stevenson vervollständigt seine wichtigen Nachrichten über die Bassalletti durch die Entdeckung, dass die bisher falsch gelesene Inschrift des berühmten Broncecandelabers von S. Paolo

fuori-le-mura den ältern, Petrus B., als einen der Urheber dieses Kunstwerks zeigt: Ego Nicolaus de Angelo cum Petro Bassallecto hoc opus complevi [1]), bemerkt zugleich, dass unter den barbarischen Reliefs dieses Werks die Vorführung Christi vor Pilatus den Stil einer besseren Zeit verräth und aber wohl Nachahmung eines älteren Typus ist; bekannt ist, dass auch die Mosaiken des römischen Mittelalters sehr verschiedene Vorbilder benutzten. —

Bruzza und de Rossi erörtern das Vorkommen von mit dem christlichen Kreuz (+) versehenen Stempeln auf Amphorenresten des Monte Testaccio, dessen Entstehen den Gegenstand eingehender Studien des Dr. Dressel bildet. Es giebt nur wenige Beispiele christlich signirter Amphoren, und diese weisen alle auf Spanien hin. De Rossi verspricht eine Untersuchung über den Zusammenhang des Scherbenberges mit den aus den Provinzen anlangenden Korn-, Wein- und Oelsendungen (dem sog. Kanon). — Stevenson theilt ein zweites Beispiel eines mit dem blossen Monogramm Christi gezierten Ziegels mit. — Armellini giebt Notizen über seine Studien im Cömeterium Ostrianum. Einige Inschriften haben das Consulat des Gratianus und des Maximus. Die Grabschrift eines Kindes

BEA*t*ISSIMO FILIO QVIN
T*i*ANO BENE (Epheublatt)
(Vogel) vENTI IN PACE

bietet das auffallende Prädicat beatissimus für einen Knaben, welches sonst die Titulatur der Märtyrer ist (Bull. 1877, 73). Ein auf dem Kalkbewurf eines Loculus befindliches Graffitto zeigt den Delphin, der eine kleine Schlange verschlingt; die Darstellung erklärt sich aus dem Bull. 1870, 62 abgebildeten Stein aus Angoulême als das Bild des Erlösers, der den Teufel besiegt. — Bruzza spricht über Lampen mit den Inschriften HOMO BONE FA BONO und OMNIA BONA, in deren erster der Uebergang zum Romanischen (für fac bonum) bemerkenswerth ist (6. Jahrhundert). Er macht darauf aufmerksam, dass fast alle Lampen mit Inschriften aus Aegypten kamen. — De Rossi und Fabiani erörtern den Gebrauch des Griechischen in den christlichen und jüdischen Epitaphien. Das Griechische verliert seit dem 3. Jahrhundert mehr und mehr das Terrain an das Lateinische, das im 4. und 5. in Rom allein herrscht, so dass nur mehr Fremde aus dem Orient griechische Epitaphien erhalten. In dem jüdischen Cömeterium von Venosa sind die ältesten Epitaphien griechisch, nur hier und da zeigt sich ein hebräisches Wort; nach Theodosius hört jede Spur des Griechischen dagegen auf und das Hebräische erscheint wieder, um aber schliesslich dem Lateinischen Platz zu machen. — De Rossi zeigt einen ihm vom Bischof von Constantine geschenkten (altchristlichen?) Ring vor mit

[1]) Man möge danach ergänzen, bezw. berichtigen, was Rumohr, Italienische Forschungen I 269 (nach Nicolai Basil. di S. Paolo, Rom. 1815) und Schnaase VII 250 Anm. 3 nach Ciampini und Bunsen III, 1, 455 über den Leuchter sagen. Schnaase irrt also sehr, wenn er meint, auf den nicht zu entziffernden Gehülfen des Nicolaus komme es nicht an. — Ich habe s. Z. die Mehrzahl der von Rumohr gegebenen Inschriften auf italienischen Kunstwerken revidirt und reichsten Stoff zu Nachträgen und Verbesserungen gefunden.

der Inschrift SILVANVS COMVNALIS. — Marucchi bespricht dabei den von Schultze im Museum zu Spalatro gesehenen Ring mit dem Dreifuss und dem Delphin auf der Platte, in welcher er eine Beziehung auf die Eucharistie erblickt. — Armellini weist auf eine neue Darstellung des Pferdes hin, die auf einem Graffitto des Cömeterium Ostrianum zum Vorschein kam: das Pferd läuft auf einen mit Korn gefüllten Scheffel zu, auf dem ein X, der Namenszug Christi, sichtbar ist. — Herr de Fontenay zeigt die Photographie eines Goldglases vor, das in Düsseldorf im Privatbesitz sich befindet und das nach de Rossi's Ermittlung wohl identisch ist mit demjenigen, welches Ende des vorigen Jahrhunderts in Rom Agostino Mariotti gehörte. — Marucchi berichtet über Spuren einer alten Basilica in Via dei due Macelli in Rom, welche er für die im Katalog der Turiner Handschrift erwähnte Hippolytuskirche hält (vgl. Urlichs Cod. topogr. p. 171). — De Rossi bespricht das öfter (von Ausm' Weerth, Westwood, Kraus, de Linas) publicirte Elfenbein des Trierer Domschatzes (darstellend eine Procession und Einbringung eines Reliquienschreins). In Bezug auf Deutung und Datirung des Werkes verweist er auf meine Beiträge zur Trierischen Archäologie und Geschichte I 137, scheint sich den dort gegebenen Ausführungen also anzuschliessen. Ueber diese älteste Darstellung einer Reliquien-Translation verspricht er weitere Erörterungen. — Stevenson legt eine Uebersicht seiner Studien über die altchristlichen Cömeterien der Sabina und der Via Nomentana vor, die einen neuen Beweis für die umfassende Erudition und den glücklichen Scharfsinn dieses jungen Archäologen liefern, der bereits vortreffliche Arbeiten aufzuweisen hat und neben Marucchi in erster Linie bestimmt ist, den Ruhm der de Rossi'schen Forschung aufrecht zu erhalten.

Das Bullettino de Rossi's erscheint bekanntlich seit vielen Jahren auch in einer französischen Ausgabe, welche früher der Canonicus Martigny besorgte und die hier und da durch mehr oder weniger geeignete Zusätze des Uebersetzers vermehrt war. Gegenwärtig, seit dem Tode Martigny's († 18. Aug. 1880) wird die Uebersetzung durch Herrn Duchesne, Professor am Institut catholique in Paris, besorgt.

Ausser dem Roma Sotterranea, den Inscr. christ. urbis Romae, dem Bullettino giebt bekanntlich de Rossi noch die »Musaici cristiani delle chiese di Roma« heraus, ein Prachtwerk ersten Ranges, dessen Verlag die auf dem Gebiet der Archäologie so vielfach thätige Spithöver'sche Buchhandlung in Rom übernommen hat. Der erste Band dieser weitschichtigen Publication ist soeben abgeschlossen worden; ich gebe hier nur eine kurze Uebersicht über das darin Gebotene, da ich ausführlicher auf den Gegenstand zurückzukommen beabsichtige.

Der erste Band umfasst zehn Lieferungen (oder fünf Doppellieferungen), deren jede zwei chromolithographische Tafeln und einige Seiten Text bietet. Die Tafeln geben nachstehende Sujets: 1) zwei sog. Imagines clypeatae, musivische Bildnisstafeln aus dem Cömeterium S. Cyriacae, welche durch eine von Jos. Suarez, B. v. Vaison im 17. Jahrhundert mitgetheilte Inschrift als die Brustbilder eines Ehepaars, der Maria Simplicia Rustica und des Flavius

Iulianus (Iulius) festgestellt werden konnten und welche D'Agincourt s. Z. in sehr kleinem Maassstabe publicirt hatte (Peint. pl. XIII 25, 32). Sie gehören der Bibl. Chigi. — 2) Mosaik der Apside von S. Maria Nuova (S. Francesca Romana). Vgl. Ciampini V. M. II 162 tav. LIII, welcher dasselbe dem 9. Jahrhundert zuschreibt, während Platner das Gemälde in die Zeit Honorius III (1216—26) setzt; ihm folgt Cavalcaselle. De Rossi entscheidet sich für das 12. Jahrhundert, indem der Stil des Mosaiks genau mit dem des Mosaiks von S. Maria in Trastevere von 1140 stimmt. — 3) Vordere Façade von S. Maria Maggiore, Werk des Rusuti um 1308. — 4) Paviment aus S. Maria Maggiore. — 5) Mosaik des inneren Triumphbogens von S. Lorenzo in Agro Verano = Ciampini II tav. XXVIII), aus der Zeit Pelagius II. (578—590). — 6) Mosaik der Innenwand über dem Eingang von S. Sabina mit den berühmten Figuren der ECLESIA EX CIRCVMCISIONE, der ECLESIA EX GENTIBVS und den bekannten Versen Culmen Apostolicum cum Coelestinus haberet etc. (vgl. Ciampini I tab. XLVIII, p. 191—195, welcher noch die jetzt verschwundenen Gestalten Petri und Pauli daselbst sah (5., nicht 9. Jahrhundert). — 7) Mosaik den Apsis aus S. Agnese fuori-le-mura (= Ciampini II tab. XXIX) darstellend, Agnes zwischen Honorius und Symmachus (Werk des P. Honorius I 625—640). — 8) Paviment aus S. Maria Maggiore. — 9) Apside von S. Cosma e Damiano, Stiftung P. Felix (526—530) (= Ciampini II tab. XVI). — 10) Triumphbogen und Apside von S. Prassede, Werk Paschal's I., entstanden zwischen 817—824 (= Ciampini II tav. XLVII). — 11) Apside aus der Capelle der hh. Rufina und Secunda, dem ehemaligen Eingang des Baptisterium Lateranense; das Mosaik, von Ciampini übergangen, ist hier zum erstenmale ganz reproducirt: Es stellt nur ein sehr elegantes Ornament dar und wurde bereits von Hübsch (pl. XXI 1) und Müntz (Rev. arch. 1874, 172) ins 4.—5. Jahrhundert gesetzt, eine Meinung, der sich de Rossi anschliesst, indem er das Gemälde dem Ausgang des 4. oder Anfang des 5. Jahrhunderts zuschreibt. — 12) Zwei Pavimentproben aus S. Maria Maggiore. — 13) Apside von S. Maria in Trastevere mit Details, unter Innocent II (1130—1143) gefertigt, ikonographisch und stilistisch bekanntlich eins der wichtigsten Denkmäler der musivischen Kunst des Mittelalters. — 14) Apside von S. Clemente mit der bekannten Kreuzigung (dem einzigen musivischen Exemplar in Rom!), gewöhnlich 1299, von de Rossi in überzeugender Weise 1099—1118 gesetzt. Das Bild gehört der seit 1066 gegründeten Casinesischen Schule von Mosaicisten an, und zwar in noch ausgeprägterer Weise als die Mosaiken von S. Maria in Trastevere und S. Maria Nuova. — 15) Zwei weitere Pavimentproben aus S. Maria Maggiore. — 16) Apside von S. Maria Maggiore mit der schönen Krönung der Madonna, oft, zuletzt von E. Müntz (Rev. arch. 1875, 226; 1878, 274; 1879, 114) besprochen, bei ihm wie bei D'Agincourt, Cavalcaselle, Fontana und Valentini abgebildet. De Rossi tritt der Vermuthung des Herrn E. Müntz bei, dass bei diesem hervorragenden Werke des 13. Jahrhunderts in dem Ornament Reste oder wenigstens Reminiscenzen des früher bereits in der Concha angebrachten, dem 3. Jahrhundert angehörenden Mosaiks vorliegen. — 17a) Mosaikgemälde, ehemals im Atrium des Convents von Araceli, jetzt

(seit 1652) in der Hauscapelle des Palazzo Colonna; es stellt Giovanni Colonna dar, den Schutz der Jungfrau anflehend, und unterstützt durch die Fürbitten des hl. Joh. Evangelista und Franz v. Assisi. Eine alte Inschrift neben dem Denkmal giebt 1228 als Entstehungszeit, doch stimmt dies nicht zu den Typen und dem Stil der Figuren; de Rossi setzt sie ins Ende des 13. oder in den Anfang des 14. Jahrhunderts (1328?) und erkennt in dem Bilde den Einfluss Giotto's. — 17b) Mosaik von der Façade von S. Maria in Trastevere: Madonna mit Kind zwischen den klugen und thörichten Jungfrauen. Nach Vasari wäre Pietro Cavallini der Urheber des Bildes, das jedenfalls als ein Specimen des gen Ende des 13. Jahrhunderts neuerwachenden Geistes anerkannt wird (Schnaase IV 2). De Rossi stellt fest, dass die Attribute, welche die thörichten Jungfrauen angehen, hier einer späteren Restauration angehören: es waren ursprünglich nur die weisen Jungfrauen, mit Nimbus und brennenden Lampen, als Cortège der thronenden Jungfrau Maria dargestellt. Die Entstehungszeit rückt de Rossi weit, um wenigstens zwei Jahrhunderte (c. 1148) über Cavallini hinaus. — 18) Mosaiken aus S. Prassede. An einem Bogen des Mittelschiffs von S. Prassede die Jerusalem coelestis (schlecht bei Ciampini II tab. XLV); an der Front der S. Zenocapelle daselbst eine Reihe von Medaillons mit Brustbildern von Heiligen, denen E. Müntz (Rev. arch. 1874, 172—177) eine eingehende Studie gewidmet hat. Diese Mosaiken stellen sich als eine monumentale Erinnerung an die unter Paschal I (817) vorgenommene bedeutendste Translation von Martyrergebeinen aus den Katakomben dar. — 19) Zwei weitere Pavimente aus S. Maria Maggiore.

De Rossi verspricht am Schlusse des Werkes eine eingehendere Ausführung über die Entwicklung der römischen Musivmalerei, welche auch dieser Partie der christlichen Kunstgeschichte jedenfalls neue Gesichtspunkte zugewinnen wird. Die überaus prachtvolle Ausstattung und die Sorgfalt der Aufnahmen verdient alle Anerkennung: hoffen wir, dass der an sich nicht zu hohe aber für viele Börsen sehr beträchtliche Preis der Verbreitung dieses jetzt schon unentbehrlichen Hülfsmittels kein Hinderniss entgegensetzen möge.

Unter den Schülern de Rossi's hat in den letzten 1½ Jahren Herr Mariano Armellini eine grössere Arbeit über eines der besuchtesten Cömeterien geliefert (Il Cimitero di S. Agnese sulla via Nomentana, descritto ed illustrato. Roma, tipogr. poliglotta della Propaganda 1880; 1 Bd. in 8° von 424 SS. und 17 Taff. in Steindruck).

Das unter der Kirche S. Agnese fuori le mure belegene Cömeterium, längst bekannt, ist in neuester Zeit durch die Canonici regolari des Lateran weiter ausgegraben worden. Armellini giebt eine eingehende Uebersicht über die älteren und neueren Funde, die, in mancher Hinsicht archäologisch interessant, übrigens für die Kunstgeschichte geringen Ertrag abwerfen. Zu den hier und da die Anwendung einer schärferen philologischen Kritik als wünschenswerth erscheinen lassenden Ausführungen des fleissigen und seinem Gegenstand mit ganzer Seele ergebenen Verfassers sind die Bemerkungen des P. Garrucci Civiltà cattolica 1880, 199, Quaderno 716, zu vergleichen.

(Fortsetzung folgt.) *F. X. Kraus.*

Lehner, Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart, Cotta, 1881, 342 S., mit acht Doppeltafeln.

Scheinbar dient nur ein Bruchtheil des Werkes kunsthistorischen Interessen: der Abschnitt, welcher von den altchristlichen Marienbildern handelt. In Wahrheit ist das ganze Buch der Lösung einer kunstgeschichtlichen Aufgabe gewidmet und trotzdem es in verschiedene Disciplinen übergreift, als eine geschlossene Einheit aufzufassen. Der Verfasser, längst rühmlich bekannt und namentlich durch die trefflichen Kataloge der von ihm geleiteten fürstlich hohenzollern'schen Kunstsammlungen geschätzt, stellte sich das Problem, die älteste Geschichte der Mariendarstellungen zu erforschen. Wie kamen die Marienbilder in die Welt, welche Entwickelung haben sie bis zum fünften Jahrhundert genommen? Diese Fragen konnten nicht gelöst werden ohne eine vorhergehende Schilderung, wie sich der Mariencultus allmählig ausgebildet hat. Besässen wir bereits eine christliche Kunstmythologie, so genügte einfach ein Hinweis auf dieselbe. Leider entbehrt aber unsere Litteratur noch ein solches Werk vollständig. Denn Piper's unter dem Namen einer Mythologie der christlichen Kunst publicirtes Buch ist längst antiquirt und befriedigte auch als es neu war, nur dürftig wissenschaftliche Ansprüche. So war der Verfasser gezwungen, durchaus selbständig vorzugehen, die Entstehung des Mariencultus und die Wurzeln desselben in der ältesten christlichen Lehre darzulegen. Manchem ungeduldigen Leser in unserer überall hastenden und eilig jagenden Zeit mag dieser Weg zu lang dünken. Es gehört in der That Muth dazu, in der gründlichen von den ersten Anfängen anholenden Weise einen Gegenstand zu behandeln, welcher den meisten Lesern ganz geläufig erscheint. Sie werden aus Lehner's Buch ersehen, in welchem Irrthum sie sich befunden haben. Die Kunstgeschichte des Mittelalters geniesst vor jener des klassischen Alterthums den unschätzbaren Vorzug, dass der Ursprung der in ihr herrschenden Vorstellungskreise und Formen verhältnissmässig in hellem Lichte steht. Nur durch mühsame, oft recht gewagte Rückschlüsse vermögen wir die Wurzeln des hellenischen Gedankenkreises zu entdecken. Den stetig vorschreitenden Aufbau der christlichen Vorstellungen bringen uns zahlreiche Zeugnisse von Zeitgenossen vor die Augen. Wie wenig verstehen wir aber, diesen Vortheil auszubeuten! Die beiläufige, halbe Kenntniss, die wir alle von diesen Dingen haben, genügt in der Regel und verringert den Reiz tieferer Forschung. Nach dem Maasse der vielen Quellen, welche uns zu Gebote stehen, müsste die Kategorie der »Räthselbilder des Mittelalters« längst in die engsten Grenzen gewiesen sein und die Entwickelung der Haupttypen der christlichen Kunst den Forschersinn am meisten anziehen. Dass diese Typen in kirchlichen Bekenntnissen eine geheiligte Stellung einnehmen, kann auf die wissenschaftliche Methode doch keinen Einfluss üben, nicht bedingen, dass sie anders aufgefasst werden, als die Gestalten eines alten Volksglaubens. Der Verfasser hat uns alle durch den erfolgreichen Versuch, die Grundsätze, welche in den Kreisen der klassischen Archäologie herrschen, auch auf dem Boden der christlichen Kunstgeschichte einzubürgern, zu grossem Danke verpflichtet. Sein Gedankengang ist folgender.

Die evangelischen Berichte lehren uns bereits Maria als Jungfrau, als Mutter des Messias und als Josephs Weib kennen. Noch findet aber diese Auffassung mannigfache Anfechtungen und muss erst den Kampf mit den verschiedenen Häresien bestehen. Aus diesem Kampfe, in welchem die alttestamentlichen Prophezeiungen eine grosse Rolle spielen, geht schliesslich die Marienverehrung siegreich hervor. Maria wird als Jungfrau, als Mutter Christi und als Weib Josephs allgemein anerkannt. In sorgfältiger Weise führt Lehner diese mühsamen Untersuchungen durch. Genau verfolgt er die Wechselfälle des Kampfes, umständlich bringt er, sie zugleich unbefangen prüfend, die einzelnen Zeugnisse bei, klar legt er endlich die gewonnenen Resultate nieder. Seine Arbeit dürfte in dieser Beziehung für lange Zeit abschliessend sein. Es harrt aber des Forschers noch eine andere Aufgabe. Bei der Erneuerung des religiösen Bewusstseins erscheint nicht allein der Verstand, sondern auch die Phantasie thätig. Jene Seite der Auffassung siegt, welche der Phantasie die reichsten positiven Anregungen zuführt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das orthodoxe Bekenntniss vornehmlich dadurch über die Ansichten der Gegner triumphirte, dass es der Phantasie reichere Anregungen bot, sie zur Mitthätigkeit stärker heranzog, als dieses die rationalistisch angehauchten Häresien thaten. Ist doch auch die rasche Erstarrung der orientalischen Kirche auf die geringere Fähigkeit, den Glaubensschatz der Volksphantasie zu öffnen, theilweise zurückzuführen. Die Freude an der historisch-poetischen Ausmalung der Glaubenshelden wird hier bald von der moralisch anschaulichen Tendenz in der Betrachtung der heiligen Bücher verdrängt.

Die biblischen Berichte zu ergänzen, wo sie wortkarg und nicht in das Einzelne eingehend genug erscheinen, dieselben auszumalen, ihnen eine lebendigere Farbe zu verleihen, der nach Details verlangenden Volksphantasie Befriedigung zu gewähren, war die Aufgabe der apokryphen Evangelien. Zwei Umstände fesseln an denselben besonders unsere Aufmerksamkeit. Rasch wurde vergessen, dass sie ursprünglich die Tendenz kirchlicher Kampfschriften besassen, wenig wurde beachtet, dass sie keine kanonische Anerkennung erwarben, ihre Verfasser des Heiligenscheins entbehrten. Sie bohrten sich in den Volksglauben trotzdem tief ein und bildeten für die weitesten Kreise eine Hauptquelle, sich die evangelischen Erzählungen anschaulicher zu gestalten. Wir gehen nicht irre, wenn wir den dauernden Einfluss der apokryphen Bücher aus den reichen Anregungen, welche sie der Volksphantasie boten, erklären. Weiter aber fällt auf, dass dieselben mit Vorliebe die Jugendgeschichte Christi breit ausmalen. Hier also begehrte der Volksglaube zunächst eine reichere Kunde; über die wunderbare Erscheinung Christi in der Welt eingehende Berichte zu erlangen, war das stärkste Bedürfniss. Es hing offenbar mit dem besonders diesen Gegenstand betreffenden Streite in den altchristlichen Gemeinden zusammen, dass sich auch die Volksphantasie mit der Erscheinungsgeschichte Christi eifrig beschäftigte und darüber in ihrer Weise Beruhigung suchte. Nun begreifen wir auch, dass der Eintritt der Maria in den altchristlichen Anschauungskreis an die Erscheinung Christi in der Welt vorwiegend gebunden wurde, weder ihre Theilnahme an den Leiden des Sohnes besonders betont noch der selbständige

Mariencultus zunächst angebahnt, ihre unmittelbare Vermittelung bei Gott gesucht wurde. Das blieb einem viel späteren Weltalter vorbehalten. Die altchristliche Zeit stellte die Gestalt der Madonna nur so weit in den Vordergrund, als sie in die Erscheinung Christi auf Erden eingreift, widmete das grösste Interesse also der Verkündigung Christi durch die Propheten und den Engel, der Geburt Christi und der Anbetung durch die Magier (Epiphanie). Jedenfalls beziehen sich auch die altchristlichen Dichter, insbesondere Prudentius im Dittochäon vorwiegend auf diese Scenen.

Das sind die Schlüsse, welche wir aus dem vom Verfasser sorgsam zurechtgelegten Materiale gezogen haben. Hoffentlich finden sie seine Billigung. Nachdem Lehner sowohl den Inhalt der apokryphen Evangelien, die zahlreichen charakteristischen Stellen aus den altchristlichen Epikern und Lyrikern mitgetheilt, wendet er sich zur Schilderung der Marienbilder in der altchristlichen Kunst. Mit wohlerwogener Vorsicht behandelt er die Chronologie und die in einzelnen Fällen strittige Deutung. So gut ist es noch nicht mit unseren Kenntnissen bestellt, dass wir mit Sicherheit die stilistischen Unterschiede von einem halben Jahrhundert zum andern verfolgen könnten. Selbst wenn solche beständen, wenn wir nicht wüssten, dass die Neuheit der darzustellenden Gegenstände, die geringere Tüchtigkeit der von Christen verwendeten Künstler die gerade Linie der Entwickelung häufig unterbrach, so müsste die Schwierigkeit, die Katakombengemälde technisch und stilistisch zu prüfen, vorläufig von der Einordnung in allzuenge Zeitgrenzen abmahnen, falls nicht äussere Gründe zu Hilfe kommen.

Lehner beginnt die Aufzählung der altchristlichen Marienbilder mit dem berühmten Wandgemälde in einem Cubiculum des Cömeteriums der h. Priscilla, jedenfalls aus dem zweiten Jahrhundert. Gegen die früher angenommene Deutung des Bildes, nach welcher der vor der Madonna stehende Mann einen Propheten (Jesaias oder Bileam) vorstellen soll, wurde in jüngster Zeit Einspruch erhoben, der Mann als Joseph, das Ganze als eine »innerhäusliche Scene«, bestimmt, »das stille Glück der h. Familie« zu versinnlichen, erklärt. Ich glaube, mit geringem Rechte. Die Haltung des Mannes, welcher der Madonna gegenübersteht und eine offenbar selbständige und mit der Gruppe der Mutter gleichbedeutende Stellung einnimmt, stimmt schlecht zu der passiven Rolle, welche Josephus auch in den altchristlichen Zeiten spielt. Namentlich nachdem Maria bereits das Kind geboren hat, dürfte sich kaum ein Vorgang nachweisen lassen, in welchem Joseph berechtigt erscheint, so aufzutreten, wie in dem Bilde geschieht. Wäre eine Genrescene gemeint, im Anklange an antike Grabbilder eine Uebertragung der religiös bedeutsamen Handlung in das rein menschliche beabsichtigt, so hätte der Stern ausfallen müssen, welcher die Schilderung in das besondere historisch religiöse Gebiet verweist. Das Vorhandensein des Sternes auf dem Bilde verpflichtet zu einer Deutung, bei welcher demselben ein nothwendiger Raum eingeräumt wird. Da die beiden neutestamentlichen Scenen, in welchen ein Stern Wichtigkeit erlangt, die Anbetung der Hirten und der Magier, ausgeschlossen sind, nicht die geringste Andeutung derselben wahrgenommen wird, so muss auf einen alttestament-

lichen Vorgang, eine Weissagung geschlossen werden. Erwägt man, dass die typologischen Beziehungen bereits in der altchristlichen Zeit bekannt waren, die Weissagungen bereits im zweiten Jahrhundert (Justinus) als Zeugnisse für die Wundererscheinung Christi benützt werden, die typologischen Beispiele sich stetig bis in das späte Mittelalter forterbten, so steigt die Wahrscheinlichkeit für eine alttestamentliche Deutung. Am nächsten läge es, an Baileam zu denken und an seinen Spruch: Orietur stella ex Jacob et consurget virgo de Israel (4. Moses, 24, 17), wie auch Garucci angenommen, der nur von dieser Erklärung abging, weil die Figur vor Maria nicht deutlich genug die Gebärde des Zeigens mache, eher redend gedacht werden müsse. Dazu kommt die Rolle in seinen Händen, welche auf einen Propheten hinweist. So gewann Rossi's Erklärung der Gestalt als Jesaias mit Beziehung auf die Weissagungen 9, 2 und 60, 2 (Populus vidit lucem magnam; super te orietur dominus) wieder den Vorrang.

Von der Katakombe S. Priscilla wendet sich Lehner zu jener der h. Domitilla und beschreibt die daselbst gemalte, leider stark zerstörte Darstellung der Maria mit dem Kinde, hinter welcher durch ein Bauwerk getrennt eine bärtige Figur, wieder auf den Propheten Jesaias gedeutet, steht. Das sind die beiden dem zweiten und dritten Jahrhundert angehörigen Beispiele von Marienbildern, in welchen auch Propheten auftreten. Sie führen mitten in das religiöse Leben und die kirchlichen Bewegungen der altchristlichen Zeit und schliessen sich in der Tendenz den Darstellungen, welche auch sonst die Wände und Wölbungen der Katakomben schmücken, harmonisch an. Ueberall tritt uns die Sehnsucht, durch die Wundererscheinung Christi über das künftige Schicksal vergewissert zu werden, entgegen.

In den Kreis reiner historischer Schilderung gelangen wir durch die Bilder, welche die Anbetung der Magier zum Gegenstande haben und jedenfalls auch schon im dritten Jahrhunderte Verbreitung fanden. Hier wird uns Anlass gegeben, die Entwickelung des formalen Typus genauer zu verfolgen. Zuerst wird der Vorgang nur im Allgemeinen fixirt, von der Ausmalung der Handlung in das Einzelne und Besondere abgesehen. Die Wiedergabe des Kernes der Erzählung genügt. Eine ähnliche Reduction der Schilderung auf das Nothwendige und Wesentliche kehrt auch sonst auf altchristlichen Bildwerken wieder, das langsame Einleben der Phantasie in den neuen Gedankenkreis charakterisirend. Auch die Anordnung ist noch nicht geregelt; die Composition muss sich nach den hergebrachten künstlerischen Grundsätzen richten, wird nicht durch den Inhalt bestimmt. Auf den ältesten Darstellungen (Wandgemälde in Cöm. Domitilla und Marcellinus und Petrus) nimmt die Maria die Mitte der Bildfläche ein, die Magier nahen sich ihr von rechts und links. Ihre Zahl beträgt vier oder zwei. Dieselbe ist also noch nicht festgestellt, sie werden einfach nach den Regeln der Symmetrie angeordnet. Die bewusste Absicht einer symmetrischen Composition ist zwar neuerdings gleichfalls bestritten worden. Es dürfte aber schwer fallen, die centrale Stellung der Madonna, ihre Zeichnung en face anders zu erklären. Durch die Stellung der Madonna wurde auch die Anordnung der andern Figuren bedingt. Wenn sie von beiden

Seiten der Madonna sich nahen, war die Gleichzahl derselben rechts und links durch die elementarsten Gesetze der Composition geboten. Wir sehen deutlich, wie der Vorgang nur langsam eine künstlerische Verkörperung erfuhr. Gegeben war das Bild der thronenden Madonna mit dem Christkinde. Dieses wurde beibehalten, ihm nur die Gestalten der Magier angereiht, ohne die Handlung weiter zu charakterisiren. Die in den Evangelien berichtete Dreizahl der Geschenke führte zur Annahme von drei Magiern. Die Phantasie malte die Huldigung noch reicher aus, fügte noch die Züge der stürmischen Hast, der eilenden Bewegung hinzu. Um dieses erweiterte Bild zu verkörpern, musste die Composition — wahrscheinlich unter dem Einfluss des Reliefstiles an den Sarkophagen — geändert werden. Die Madonna wurde der Ecke der Bildfläche genähert, im Profil gezeichnet, die Magier, alle in einer Richtung auf sie zuschreitend, dargestellt. Die fernere Entwickelung des Motives zeigt das Christkind nicht mehr auf dem Schoosse der Madonna, sondern in der Krippe liegend; Ochs und Esel werden ihm zugesellt, die Magier von Kamelen begleitet; die anbetenden Hirten und endlich Josephus ergänzen die Scene. Dieses alles im Einzelnen zu verfolgen, geben Lehner's sorgfältige Beschreibungen und die in Lithographie beigefügten Abbildungen reiche Gelegenheit. Er unterlässt auch nicht, die ältesten Darstellungen der Verkündigung, der Vermählung, der Heimsuchung ausführlich zu erörtern. Die Deutung mehrerer derselben wird allerdings mehrfach bestritten und so lange nicht die Meinungen sich geklärt haben, erscheint es rathsam, dieselben nicht dem sicheren Materiale für eine Entwickelungsgeschichte des Mariencultus in der Kunst einzuverleiben. Nur zwei Bemerkungen mögen noch zum Schlusse gestattet sein. Unter Nr. 76 führt Lehner ein Graffito im Lateran-Museum aus dem dritten Jahrhundert an. Die Madonna mit dem nackten Christuskinde auf dem Schoosse auf einem geflochtenen Stuhle sitzend, empfängt die Gaben der Magier, welche sich ihr von links nahen. Hinter dem Stuhle steht eine jugendliche Gestalt, in eine Tunica gekleidet mit ausgestrecktem rechten Arm. Diese Figur wird auf Joseph gedeutet, welcher auf die ankommenden Magier hinweise oder als Hausvater die Hand schirmend über die Familie halte. Bezieht sich aber nicht die Bewegung der Hand auf den Stern, der zwischen der Madonna und den Magiern schwebt? Dann läge es nahe, in der Figur einen Hirten zu erblicken, auf welchen der übrigens flüchtig zeichnende Künstler den Gestus übertrug, welcher sonst wiederholt an einem der Magier beobachtet wird. — Nr. 18 behandelt ein Frescogemälde aus der Katakombe der h. Agnes. Eine junge reich geschmückte Frau mit porträtartigen Zügen, als Orantin mit ausgebreiteten Armen dargestellt, hält auf dem Schoosse einen sitzenden (?) Knaben. Gegen die Deutung des Gemäldes auf Maria wurde Einsprache erhoben. In der That weicht die Auffassung auffallend von dem Typus ab, welcher uns sonst im vierten Jahrhundert entgegentritt. Ist aber diese von Rossi angenommene Datirung vollkommen sicher? Ueberträgt man die Entstehung des Bildes in das nachfolgende Jahrhundert, dann verlieren sich die Schwierigkeiten. Lehner bemerkt mit Recht, dass viele byzantinische Madonnen eine ähnliche Haltung zeigen. Ich mache namentlich auf byzantinische Siegel des XI. Jahrhunderts

mit identischen Darstellungen aufmerksam. Wir hätten es dann mit einem Werke zu thun, welches bereits an der Grenzscheide der altchristlichen Periode steht und in die folgende höfische (später byzantinische) Richtung überleitet. *Anton Springer.*

Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler der Provinz Westfalen. Herausgegeben vom westfälischen Provinzialverein für Wissenschaft und Kunst. Stück I: Kreis Hamm. Münster. Selbstverlag des Vereins, 1880 (Leipzig, Seemann). Auch unter dem Titel: Die Kunst- und Geschichtsdenkmäler des Kreises Hamm. Im Auftrage der Commission zur Erforschung der provincialen Kunst- und Geschichtsdenkmäler bearbeitet von Dr. **J. B. Nordhoff.**

Es ist ein in grossem Maasstabe angelegtes Unternehmen, dessen erstes Heft uns hier vorliegt, ausgehend von dem durch den jetzigen Oberpräsidenten der Provinz ins Leben gerufenen westfälischen Provincialverein für Wissenschaft und Kunst, herausgegeben von einer seitens desselben dazu ernannten, aus 10 Mitgliedern, Historikern, Künstlern und Laien bestehenden Commission, der nach der Vorrede das gesammte im Besitze der Regierung befindliche Material zu Gebote stand, der von Seiten der Privaten, sei es Fachleuten, sei es Laien, die vielseitigste Unterstützung zu Theil wurde und die, wie es scheint, über nicht unbedeutende pecuniäre Mittel verfügen konnte. Das vorliegende erste Heft, welches der um die Kunstgeschichte Westfalens vielfach verdiente Professor Nordhoff bearbeitet hat, behandelt den in der Mitte der Provinz gelegenen Kreis Hamm, und zwar zunächst (p. 1—23) chronologisch die Denkmäler der vorchristlichen Zeit, deren Anzahl weit geringer ist, als man bei der Bedeutung der hier ansässigen deutschen Stämme und dem vielfachen Verkehr der Römer in diesen Gegenden hätte erwarten sollen, dann (p. 25—146) nach einer kurzen geschichtlichen und kirchengeschichtlichen Uebersicht die der christlichen Zeit in topographischer Folge. Für die geschichtlichen Partien lagen mancherlei grössere und kleinere Vorarbeiten vor, für die kunsthistorischen vor allem W. Lübke's bekanntes Jugendwerk. Beschränkte sich dieses aber auf das Mittelalter und auf die kunsthistorisch interessanteren Denkmäler, so finden wir hier die Denkmäler aller Jahrhunderte bis zum Anfang des unsrigen (Vorrede p. I), ja bis in die neueste Zeit hinein und auch solche von geringerer kunsthistorischer Bedeutung vereinigt. Dies weitschichtige Material zu sammeln, wurde keine Mühe gescheut und der Fleiss der Mitarbeiter verdient in dieser Beziehung gewiss alle Anerkennung. Diesem Lobe thut es einigen Abbruch, dass der wünschenswerthe Grad von Genauigkeit nicht überall erreicht ist. Vor allem ist der Wiedergabe der Inschriften nicht immer die nöthige Sorgfalt zugewandt. Flüchtig ist besonders die allerdings nicht von Mitgliedern der Commission genommene und »mit allem Vorbehalte« mitgetheilte Abschrift der für die Geschichte der Stadt Hamm interessanten Glockeninschrift, p. 64. Da hätte man entweder auf die Mittheilung verzichten — oder was denn doch nicht so schwierig gewesen wäre, für eine correcte Abschrift sorgen sollen. Von kleinern Versehen abgesehen, ist der Text derselben folgendermassen herzustellen: Johan Schweys me fecit. Soli Deo gloria. Monasterii Ao. 1743. Attende lector, quod ira

divina ..... devastavit, hoc ..... per regem Prussiae Fridericum II ... restitutum et dirigentibus .... et secretario P. Grube ex fragmentis haec campana ... fusa est. Fehlerhaft ist auch der Name des Meisters der an dritter Stelle genannten Glocke derselben Kirche wiedergegeben, er lautet Spicker, nicht Spieker. In der Inschrift der Glocke in Methler (p. 41) ist dreimal y statt i zu setzen, Wan statt Van, Dorpmunde statt Dorpmund, goit statt goet, in der der einen Glocke in Camen (p. 47) ist Cobelenz zu schreiben, in der der andern gos, und ausserdem hätte consequenter Weise hier das Vorhandensein einer zweiten Glocke desselben M. Mabillot, »Styck und Kloengisser«, ebenfalls vom Jahre 1768, erwähnt werden müssen, pag. 68 ist in der Wiedergabe der Grabschrift des Grafen Gerhard von der Mark das Wort dominus zu streichen, in der des Victor Knippinck (p. 71) der Name so und nicht mit g zu schreiben, alles leicht zu vermeidende Irrthümer, von denen hoffentlich keiner durch den confusen Satz der Vorrede (p. IV), dass »die Inschriften nach den heutigen Gesetzen der Orthographie zu geben seien, da Facsimiles nur bei den lehrreichen oder für die Zeit abweichenden Formen angemessen erschienen«, entschuldigt werden soll.

Auch Ungenauigkeiten in der Beschreibung kommen vor. So ist in der Beschreibung der Kirche in Methler (p. 37) der Satz »Rundstäbe ... umfassen die Fenster« dahin zu vervollständigen, dass die Fenster der Seitenwände des Chores und die der Seitenchörchen den Rundstab nicht zeigen; kurz vorher (p. 36) fehlt die Notiz, dass der Rundbogenfries sich, ausser auf die Südwand des Chores und auf die Ostwand (nicht Ost g i e b e l) des südlichen Seitenschiffes auch auf die Westwand desselben erstreckt, und eben daselbst hätte bemerkt werden müssen, dass die Thür in dieser Wand ebensowenig ursprünglich ist, wie das Portal des Thurmes in Camen in der p. 46 beschriebenen Form aus der Zeit stammt, der der Thurm angehört. Bei der Beschreibung der katholischen Kirche in Hamm ist p. 69 fälschlich von durcheinander gezogenen Pfosten die Rede und p. 70 von 24 aus einzelnen Steinplatten zusammengesetzten Wappenschildern, während es nur drei Platten mit je acht Wappen sind. Nicht erschöpfend ist die Beschreibung der grossen Kirche in Hamm, in der, was Lübke übersehen hatte, die Gewölbe des Querschiffes auf trapezförmiger statt auf rechteckiger Grundlage ruhen. Hier hätte angegeben werden müssen (auch aus dem Grundriss, p. 60 ist es nicht zu ersehen), dass die Differenz der beiden parallelen Seiten der Trapeze keineswegs in beiden Flügeln des Querschiffes gleich ist, sondern in dem südlich der Vierung gelegenen über doppelt so gross ist, als in den entsprechenden nördlich. (Hier beträgt sie wenig mehr als 0,30 m, ist also für das Auge kaum merkbar.) Die Berücksichtigung dieses Thatbestandes würde dann auch von selbst darauf geführt haben, in dem in die Ecke zwischen dem Chor und dem südlichen Flügel des Querhauses eingebauten Treppenthurm den Grund dieser Unregelmässigkeit zu erkennen, die sich dem entsprechend auch auf das Fenster, welches nicht genau in der Mitte der Wand sich befindet, erstreckt. Im Grundriss der Kirche durfte auch die Angabe der Dienste des dem zugemauerten Fenster im südlichen Arm des Querschiffes zunächst befindlichen Pfeilers nicht

unterbleiben, wenn dieselben auch in ihrem unteren Theile jetzt abgemeisselt sind.

Angaben über den Grad der Erhaltung jetzt restaurirter Denkmäler vermisst man besonders in der Beschreibung der Wandgemälde und der sonstigen Decoration in der kleinen Kirche in Methler; selbst in Lübke's Werk mitgetheilte Einzelheiten, dass die linke Hand des Verkündigungsengels »zerstört« und die eine weibliche Figur an der Nordwand des Chores »zum Theil zerstört« gewesen sei, werden nicht wiederholt und doch ist es z. B. für die Benennung letzterer Figur durchaus nicht gleichgültig zu wissen, wieviel an ihr alt ist. Die angeführte Deutung auf die heilige Helena oder Elisabeth haben nach dem, was jetzt zu sehen ist, wenig oder gar nichts für sich. Auch hätte man in dieser neuen Publication über die Bilder des Langhauses, die aus Mangel an Mitteln für die Restauration wieder übertüncht sind, und über die auch Lübke schweigt, wohl einige Auskunft erwartet. Glaubwürdige Gewährsmänner, die sich des früheren Zustandes der Kirche und der Anwesenheit Lübke's zur Aufdeckung der Fresken noch lebhaft erinnern, geben übereinstimmend an, dass an der Nordwand die Darstellung eines Zuges (u. a. ein Pferd oder Esel) zu erkennen gewesen sei. Wie steht es mit der Richtigkeit dieser bei der Seltenheit grösserer Compositionen aus dieser Zeit in Westfalen gewiss doch interessanten Angabe, eventuell was enthielten die Bilder sonst? Auch die an der Westwand hinter der Orgel unter der Tünche durchscheinende Bemalung hätte erwähnt werden müssen. — Als nicht zur Sache gehörig möchte Rec. nicht nur den Hymnus auf unser glückliches Jahrhundert, in dem »Dank unserer wiedergewonnenen Kraft und Einheit die Eisenbahnzüge täglich von Westen nach Osten und umgekehrt schnellen« (p. 129) bezeichnen, sondern auch »die wie kleine Siegeszeichen der Pariser Goldschmiedekunst glänzenden« Kleinodien der Familie von Plettenberg (p. 101), die beschädigten chinesischen Porzellane (p. 102), die Pariser Tafeluhr (p. 113) und ähnliches, das wohl niemand unter den westfälischen Kunst- und Geschichtsdenkmälern vermisst haben würde. In diesen und vielen andern Fällen hätte sich die Commission den ihnen überschickten, gewiss ja sehr dankenswerthen Correspondenzen gegenüber selbstständiger verhalten müssen. Auch sonst hätte durchgehends eine strengere Scheidung zwischen Wichtigerem und Unwichtigerem vorgenommen werden und demgemäss zwischen ausführlicher Beschreibung und statistischer Aufzählung abgewechselt werden müssen. Den zahlreichen Kanzeln aus dem vorigen Jahrhundert z. B. geschieht, mag die Commission auch in einer oder der andern derselben »ein starkes und schönes Werk der Möbelkunst« erblicken (p. 64) mit blosser Erwähnung und etwaiger Angabe des Meisters und des Jahres ihrer Entstehung reichlich genug Ehre, und die jetzt fast in jedem Dorfe vorhandenen Kriegerdenkmäler, mögen sie einer noch so achtbaren Gesinnung ihr Dasein verdanken, hätten ganz unerwähnt bleiben sollen. Solches Eingehen auf historisch wie kunsthistorisch werthloses Detail hat u. a. dahin geführt, dass der Leser über die werthvollste Privatsammlung des Kreises, die des verstorbenen Professor Haindorf, die von dessen Schwiegersohn, dem Rittergutsbesitzer Löb auf Caldenhof, in würdiger Weise aufgestellt ist und liebevoll

gepflegt wird, in diesem Hefte keine Auskunft findet, sondern auf eine spätere Sonderpublication über dieselbe vertröstet wird.

Auch in der Auswahl der mitzutheilenden Abbildungen hätte man nach strengeren Grundsätzen vorgehen sollen. Werke, die wie die Mehrzahl der spätgothischen oder dem vorigen Jahrhundert angehörigen rein handwerksmässig sind und in Westfalen keinen wesentlich andern Charakter tragen als im übrigen Deutschland, hätten wenigstens von den grossen Abbildungen ausgeschlossen werden sollen, so mehrere der Tabernakel, die beiden jetzt in der Kirche in Hemmerde befindlichen Altäre, wenigstens zwei der drei Schnitzaltäre, deren Abbildungen überdies den Laien wie den Fachmann gleichwenig befriedigen werden, auch die ziemlich unvollkommenen Nachbildungen der beiden Urkunden (p. 108 u. 142), von denen besonders die aus Unna vom Jahre 1503 durchaus kein besonderes Interesse bietet u. s. w. Die Geschmacklosigkeit des Photographen auf der den Wandgemälden in Methler gewidmeten Tafel, den Apostelfiguren die Füsse wegzuschneiden, hätte nicht geduldet werden dürfen, ebenso hätten bei Uebertragung photographischer Aufnahmen auf den Holzstock die Fehler jenes Verfahrens corrigirt werden müssen, die Convergenz senkrechter Linien z. B. ist mehrfach recht störend (vgl. vor allem Fig. 75). Ueberhaupt ist es zu bedauern, dass man sich statt auf von geschickter Hand vor den Originalen angefertigte Zeichnungen und Skizzen so häufig auf den photographischen Apparat verlassen hat.

Nicht allein das wissenschaftliche Interesse aber gebietet eine schärfere Sichtung des Stoffes, sondern auch der Wunsch, dass das Werk einst als Ganzes in möglichst weiten Kreisen innerhalb der Provinz Verbreitung finden möge. Wieviele Privatpersonen werden sich aber ein Werk anschaffen, welches wie das vorliegende in gleicher Weise fortgesetzt — trotz des an sich sehr billig gestellten Preises — weit über 100 Mark kosten wird. Gelingt es aber dem Buch nicht, in der ihren alten Denkmälern immer noch geringes Interesse entgegenbringenden Provinz Liebe und Verständniss für dieselben zu wecken, so verfehlt es eine seiner wichtigsten Aufgaben, deren Erfüllung Rec. ganz besonders wünschen möchte, und zu deren Erreichung diese Zeilen durch Hinweis auf die in der Anlage wie in Einzelheiten hervortretenden Mängel dieses ersten Heftes beitragen möchten. *Dr. A. Jordan.*

Architektur.

Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, herausgegeben vom Basler Münsterbauverein. I. Die Restauration von 1597. Von **Rudolf Wackernagel.** Basel, Benno Schwabe, Verlagsbuchhandlung. 1881. 8°. 39 S.

Der rühmliche Eifer, mit welchem neuerdings die Wiederherstellung des Basler Münsters in seinen äusseren Parthien begonnen und gefördert worden ist, hat auch der kunstgeschichtlichen Forschung einen Impuls verliehen. Der Abhandlung Achilles Burckhardts, welche im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde (1879, Nr. 3) werthvolle Beobachtungen über den Zustand des Münsters vor dem Erdbeben von 1356 brachte, folgte in derselben Zeit-

schrift (1880, Nr. 2) Karl Stehlin mit dem Nachweise, dass in dem nördlichen S. Georgsthurme ein Rest der alten durch den Brand von 1185 zerstörten Kathedrale erhalten sei. Neue Aufschlüsse kommen dazu. Neben der praktischen Wirksamkeit, welche der neugegründete Münsterbauverein sammelnd und bauend entfaltet hat, soll das Augenmerk auf die wissenschaftliche Erforschung dieses merkwürdigen Denkmales gerichtet und durch eine Reihe von Abhandlungen, deren successives Erscheinen in Aussicht steht, das Interesse der zunächst Betheiligten wie der weiteren Kreise an dem begonnenen Werke gehoben werden.

Diese Sammlung von »Beiträgen zur Geschichte des Basler Münsters« hat Staatsarchivar Dr. Rudolf Wackernagel mit einer Abhandlung über die Restauration von 1597 eröffnet. Aus den Berichten, die Verf. mit der ihm eigenen Gründlichkeit gesammelt und gesichtet hat, ergiebt sich, dass allerdings nicht sowohl eine planmässig durchgreifende Restauration, als vielmehr nur die Instandsetzung einzelner Theile erfolgte. Indessen wie geringfügig diese Arbeiten waren, so erwecken sie doch ein Interesse als Aeusserungen des Geistes, der die damaligen Anschauungen beherrschte.

Im März 1590 zeigten die Münsterpfleger dem Rathe an, dass sie den Bau in hohem Grade »bresthaft erfunden« hätten. Es hatte diese Anzeige indessen nur eine nothdürftige Ausbesserung des Vierungsgewölbes zur Folge, während zwei Jahre verstrichen, bis eine abermalige Expertise den Umfang des Schadens feststellte und Vorschläge über die zu treffenden Massregeln erfolgten. Es hatte sich herausgestellt, dass neben Defecten an formirten Theilen nur einzelne Gewölbe und die Durchgänge an den Chorstreben einer dringenden Ausbesserung bedürftig waren. Aus den Acten ist nicht zu ersehen, ob diesen Anregungen entsprochen wurde, wohl aber berichten dieselben von der 1592 begonnenen Bemalung der Façade und einem grossen Aergernisse, das hieraus entstand. Als ein Kind der Spätrenaissance hatte Hans Bock die Façade mit mythologischen und allegorischen Figuren geschmückt. Manche dieser Gestalten mochten ein nicht sehr prüdes Verhältniss des Künstlers zu dem Studium der natürlichen Schönheiten belegen und die Folge war ein geharnischter Protest, den der Vorsteher der baslerischen Kirche, Antistes Grynäus, an die Behörde richtete. Herbe tadelt er die »etlichen tugenten, welche gantz üppig angefangen zu entwerfen« und den Saturn, »welcher Moloch in heiliger Schrift genennet und verfluchet wird«, dann beruft er sich auf die Bibelstellen, welche die Götzenbilder verdammen und bedeutet dem Rathe, die beabsichtigte Bemalung des Georgenstandbildes am Nordthurme würde dem vertriebenen Bischof und seinem Capitel ein Zeichen sein, »das der götze bald ins münster einreitten und andern Bildern sampt der verfluchten mess herberg bestellen wurde. Da gilt es wahrlich das s. Paulus saget: ab omni specie mali abstinete.« Der Rath war anderer Meinung; er erkannte, dass mit der begonnenen Arbeit fortzufahren und dem Doctor Jacobus zu vermerken sei, er möge sich ruhig verhalten. Aber Grynäus war »hitzigen gemüths«, und man erfährt, dass auch die Vorstellungen, welche er nachmals gegen die innere Ausmalung des Münsters erhob, keine erfolglosen waren.

Der Rath beschloss, »die Gemälde seien abzureiben, die Wand weissgen und einfassen zu lassen« (1594). Endlich im Jahre 1595 fing die bauliche Wiederherstellung an. Den Anstoss dazu mochte nicht zum mindesten das persönliche Ansehen des Andreas Ryff gegeben haben, der mittlerweile unter die Pfleger des Münsters gewählt worden war. Ryff, der nachmals einer der verdienstvollsten Eidgenossen geworden ist, war ein eifriger Freund der Wissenschaften und Künste, der vor Allem ein lebhaftes Verständniss für den monumentalen Nachlass der Vergangenheit besass, wie diess seine Theilnahme an den römischen Ausgrabungen von Basel-Augst beweist. Die Arbeiten begannen im Kreuzgange, wo die vom Schnee und Regen durchfeuchteten Gewölbe der Ausbesserung bedurften, dann wurde die Restauration des Münsters in Angriff genommen, über welche die Pfleger noch einmal einen einlässlichen Bericht erstatteten. Er recapitulirt im Wesentlichen dieselben »hochschädlichen Mängel und Gebresten«, auf welche die früheren Experten hingewiesen hatten und die Arbeiten währten bis October 1597. Sie beschränkten sich, abgesehen von den Ergänzungen zahlreicher defecter Gliederungen auf die Ausbesserung einiger schadhafter Gewölbe, der durch das Erdbeben von 1356 »erschütterten« Chorstreben und eine durchgehende Reparatur der Fenster, wobei glücklicherweise, entgegen dem Vorschlage der Pfleger, die vier Rundfenster des Chores ihre alten Maasswerke behielten. Die fünf grossen Hauptfenster dagegen wurden mit lichtem Glase gefüllt, nur an die Maasswerke, weil in diesen noch einige »gute Woppen« sich erhalten hatten, verwendete man farbiges Glas. Nicht wenig hatte endlich der Anstrich des Aeusseren »mit kesselbrauner farb und weissen strichen«, sowie die Bemalung des Inneren gekostet, wo »schöne tafelen mit rolwerckh mit schwarzen roten und guldinen schrifften« die Pfeiler schmückten. Endlich hatte sich um die »Götzenbilder« an den Thurmfaçaden noch einmal ein heftiger Streit zwischen den Vertretern der Kirche und der weltlichen Behörde erhoben. »Die zwen abgött«, St. Georg und Martin, erklärte die Geistlichkeit, »seien ein Greuel vor Gott, entweder sollten sie abgeschafft, oder doch in einer Weise umgestaltet werden, dass sie der Stadt Basel Ehrenzeichen oder Wappen tragen könnten, damit man gespüren könnte, wir zu Basel fragten den abgöttischen Bildern gar nichts nach, und fromme liebe Leute sich darüber freuen können.« Im übrigen protestirten die Geistlichen öffentlich und feierlich, ihres protestantischen Gewissens halber gegen diese Götzenbilder. Auch diessmal ging die Behörde nicht auf die Klagen ein; nur so viel wurde erreicht, dass beide Statuen statt der beabsichtigten Wiederauffrischung der alten Polychromie denselben Anstrich wie das Mauerwerk des Münsters erhielten und bei dem Reiterstandbilde des hl. Martin am Südthurme die Gestalt des Bettlers entfernt und sein Torso in einen Baumstrunk verwandelt wurde.

Wir sehen nach diesem Zeitbilde, welches Wackernagel so fleissig gezeichnet hat, einer baldigen Fortsetzung der »Beiträge« mit Vergnügen entgegen.

Zürich, December 1881 *J. R. R.*

Festgabe zur Eröffnung des Paulus-Museums zu Worms, 9. October 1881. Die St. Pauluskirche zu Worms, ihr Bau und ihre Geschichte, von Friedr. Schneider. Mainz, J. Diemer, 1881.

Der neugegründete Alterthumsverein zu Worms hat die alte, ausser Verwendung stehende Pauluskirche daselbst einer stilgemässen Restauration unterzogen und zum Aufbewahrungsorte von Alterthümern unter dem Namen eines »Paulus-Museums« eingerichtet. Die Eröffnung dieses Institutes, welche den 9. October l. J. statthatte, wurde durch eine Festgabe bleibend verherrlicht, die in Gestalt eines mit allem Raffinement modern-alter Buchausstattung geschmückten Bandes uns vorliegt, betitelt: »Festgabe zur Eröffnung des Paulus-Museums zu Worms, 9. October 1881.« Es gehörte auf ein anderes Blatt, die Schönheiten der Adjustirung im nachgeahmten Geschmack der deutschen Renaissance-Buchdruckerkunst, Holländer-Büttenpapier, Pergamentumschlag, Schwabacherlettern, Zierleisten, Initialen, Vignetten von der trefflichen Offizin G. Wallau in Mainz gebührend zu würdigen — hier ist nur der Ort, auf den kunsthistorischen Gehalt der Schrift in Kurzem einzugehen, welche die Stätte des neuen Museums, die alte Kirche, zum Gegenstand einer ausführlichen archäologischen Schilderung macht, dagegen aber, was uns allein an dem schönen Unternehmen befremdend scheint, von dem neuen Museum, seinen Zielen und seinen Schätzen nicht eine Silbe enthält. Der Text begnügt sich, in Kurzem anzukündigen, dass das nunmehr würdig hergestellte Gebäude als »eine Zufluchtsstätte für jene obdachlosen, ihrer einstigen Stelle und Bestimmung beraubten Stücke sich eröffnen soll, die einst als Glieder jenem ehrwürdigen Gemeinwesen angehörten, das nur zu sehr an seiner alten Grösse und Herrlichkeit gekürzt worden.« Die Anregung zu der Renovirungsarbeit hatte Bildhauer L. Gedon aus München gegeben, die Idee zur Gründung des Museums ging von Herrn Max Heyl in Worms aus, die Bauarbeiten leitete Baurath Heim, endlich übernahm Grossherzog Ludwig V. das Protectorat des Museums.

Die Pauluskirche war seit 80 Jahren in Folge der Stürme der Revolution ausser kirchlicher Verwendung. Sie ward unter Heinrich II. an der Stelle der alten Salierburg gegründet, als Bischof Burkard I. damals umfassende Neubauten in Worms ausführte. Diesem ältesten Bau dürften noch die beiden Treppenthürme angehören. Der zwar noch romanische, aber doch schon polygone Chor gehört dem Uebergangsstile um 1230 an. Von seltenem Interesse ist der Umstand, dass an diesem, somit um die Zeit des vierten Kreuzzuges entstandenen Bautheile des Gotteshauses das Kreuzzeichen mit Muscheln geziert, am Mastbaum eines Schiffes im Relief mehrmals angebracht erscheint.

Um diese Zeit erfolgte auch der Neubau des einstigen Schiffes, auch erhielten die obern Parthien der Stiegenthürme jene seltsamen Kuppelabschlüsse, welche eine Besonderheit der Wormser Bauschule sind und im Lande sich mehrfach vorfinden. An der Westseite lagert sich dem Schiffe ein breiter Querbau vor, rechts und links mit kleineren, zweischiffigen Capellen in zwei Stockwerken versehen, mit einem oktogonen Thurm über der Kuppel in der Mitte und einem vordern zierdereichen Portale. Zufolge einer Inschrift, welche

ein um 1227 lebendes Ehepaar in Worms, wahrscheinlich als Stifter des Baues nennt, dürfte die Vorhalle etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts aufgeführt worden sein. Grössere Bedeutung gewinnt diese Anlage noch durch den alten Freskenschmuck, in welchem Einzelgestalten von Heiligen, die Verkündigung etc. ausgeführt sind. Auch in der alten Sacristei befindet sich ein Rundbild an der Wand, dessen Gegenstand, die Geburt Christi, mit zahlreichen typologischen Parallelen des alten Testamentes im Sinne der Biblia pauperum commentirt erscheint.

Der an der Südseite der Kirche sich anschliessende Kreuzgang stammt je nach den einzelnen Flügeln aus verschiedenen Zeiten. Die Ostseite ist die älteste, sie wurde wohl noch im 13. Jahrhundert vollendet, das Ganze aber jedenfalls im Jahre 1389, wie aus einer Inschrift hervorgeht. Die Spätgothik fügte an der Ostseite noch eine zierliche Capelle an, sowie den Aufgang zu dem Stiftsgebäude.

Erst das 18. Jahrhundert konnte, nach einem traurigen Intermezzo wilder kriegerischer Ereignisse an eine Wiederaufnahme der Arbeiten an dem Gotteshause denken. Im Jahre 1707 begann der Umbau des Gebäudes, dessen alte, dreischiffige Anlage dadurch gänzlich verschwinden sollte. Eine imposante luftige Halle trat an die Stelle. Ich muss es mit grosser Befriedigung anerkennen, wie die Denkschrift sich über diese Umgestaltung der Barokzeit ausspricht. Der nicht genannte Verfasser bekundet hier eine, leider seltene Unbefangenheit des Urtheils, denn wir sind bei Berichten von Alterthumsvereinen nichts mehr gewohnt, als herkömmliche Jeremiaden über die Verhässlichungen dieses Zeitalters, während der vorliegende Bericht die verständige und wirkungsvolle Durchführung dieses Neubaues auf das unpartheiischste würdigt. Der unbekannte Architekt, einer der »anspruchslosen befähigten Künstler, an denen das vorige Jahrhundert noch so reich war«, legte den Schwerpunkt auf die Bemalung der Decke, welche Szenen aus der Geschichte des h. Paulus in Fresken, enthält, die »einen festlichen, heitern Anblick« gewähren. Diese Arbeiten waren 1716 vollendet; aber auch die alte Vorhalle sollte malerischen Schmuck erhalten. Der Meister der besseren dieser Fresken dürfte Martin Seekatz gewesen sein, welcher um 1765 starb. Vierzehn sorgfältig durchgeführte Tafeln illustriren die geschichtlichen Mittheilungen des Textes.

Wir hoffen, in Bälde auch über die Zwecke des Museums und seinen Inhalt Näheres zu erfahren. Die Gründung derartiger Localsammlungen, Conservatorien der Ortsdenkmale, scheint uns heutzutage immer dringlicher geboten. Wenn ferner ihre Thätigkeit mit dem fortschrittlichen Verständnisse alter Kunst auftritt, wie die Festschrift des Wormser Paulus-Museums es bethätigt, so liegt darin wohl auch dafür eine Gewähr, dass das junge Institut von jenem Dilettantismus frei bleiben dürfte, der sonst der Mehrzahl unserer Alterthumsvereine anzuhaften pflegt. Dr. *A. Jlg.*

Malerei.

Die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis, herausgegeben von der Direction der K. Preussischen Staatsarchive. Erläuternder Text von G. Irmer. Berlin. 1881. 4°.

Die neueste Publication aus den Preussischen Staatsarchiven, welchen unter Sybel's kraftvoller und umsichtiger Leitung gegenwärtig eine so reiche Fülle der Schätze ununterbrochen entströmt, nimmt auch das Interesse der Kunsthistoriker in Anspruch. Sie macht den berühmten Balduincodex in Coblenz zum öffentlichen Gemeingut. Bereits vor einem Menschenalter war der Wunsch nach einer Reproduction des Bilderschmuckes desselben laut geworden. Aber so dringend auch die Wünsche, so einleuchtend die Wichtigkeit des Unternehmens, immer scheiterte es an der Unzulänglichkeit der Mittel. Erst der energischen Initiative Sybel's, der als ächter Sohn der Rheinlande warme Kunstfreude und feinen Kunstsinn besitzt, gelang es, alle Hindernisse zu überwinden und den längst gehegten Plan auszuführen. Dass die Publication mustergiltig ist, bedarf keiner besonderen Versicherung.

Mit dem Balduincodex hat es folgendes Bewandtniss. Erzbischof Balduin von Trier, der Bruder Kaiser Heinrich's VII., liess die Urkunden, die Bullen und Privilegien des Erzstiftes sammeln und von der Sammlung drei Abschriften verfertigen. Alle drei Abschriften haben sich erhalten und werden gegenwärtig im Coblenzer Provinzialarchive bewahrt. Sie unterscheiden sich von einander durch den Umfang, theilweise auch durch den Schriftcharakter und den Schmuck. Gemeinsam sind allen Exemplaren grosse, prachtvoll gemalte Initialen am Anfange der drei Hauptabschnitte der Sammlung, der Bullen, Königsurkunden und Privilegien, aber in jedem Exemplare sind diese Initialen anders behandelt; am zierlichsten und eigenthümlichsten in der kleinen Handschrift Balduineum III), während jene in Balduineum I und II eine grössere Verwandtschaft zeigen. Auf die ornamentirten Initialen beschränkt sich der künstlerische Antheil in den Codices II und III. Der Handschrift I dagegen sind noch 37 Pergamentblätter vorgesetzt, welche auf 73 Bildern den Römerzug Kaiser Heinrich's VII. schildern. Diese 73 Bilder sind es nun, welche uns in der Publication aus dem Preussischen Staatsarchive in technisch vollendeten, durchaus treuen Facsimiles vorgeführt werden. Ausser diesen Bildern reproducirt das Werk, gleichfalls in Farbendruck, die grossen Initialen aus dem Balduineum II. Die Einleitung und den ausführlichen Text schrieb Georg Irmer, und lieferte in dem letzteren nicht allein eine genaue Beschreibung der Bilder, sondern auch eine quellenmässige Geschichte des Hauses Lützelburg und des Römerzuges. Die Trefflichkeit der historischen Erörterungen kann hier nur im allgemeinen rühmend erwähnt werden; uns fesselt, den Aufgaben des Repertoriums gemäss, vorwiegend die kunstgeschichtliche Seite der Publication.

Die Bilder stehen zum Inhalt des Codex, einer Urkundensammlung, in keiner Beziehung, sind demselben nur äusserlich angeheftet. Ihre Entstehung darf aber desshalb nicht später angesetzt werden. Im Gegentheil verrathen die Züge der Unterschriften der Bilder ein höheres Alter als die Mitte des 14. Jahrhunderts, in welche Zeit die Reinschrift der Urkundensammlung fällt.

Die Bilder erscheinen als eine selbständige Arbeit aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Zu welchem Zwecke wurden dieselben unternommen?

Irmer ruft das Zeugniss eines Zeitgenossen Balduin's, des Abtes Johann von Victring, an, welcher berichtet, dass Erzbischof Balduin nach seiner Rückkehr aus Italien in seinem Palaste zu Trier die Thaten Kaiser Heinrich's habe malen lassen. Da sich von Wandgemälden in Trier nicht die geringste Spur und auch keine Kunde sonst erhalten hat, so liegt die Vermuthung nahe, dass es bei der blossen Absicht geblieben sei. Vielleicht sollten die Miniaturbilder als Vorlagen und Entwürfe für die Fresken dienen. Die Hypothese erscheint ansprechend genug, um einzelne Bedenken gern zu unterdrücken. Nur darf man nicht daran denken, dass diese Bilder als unmittelbare Vorlagen, gleichsam Cartons wären brauchbar gewesen, oder dass der Wandmaler selbst in ihnen seine ersten Entwürfe fixirt hätte. Die Uebung der Wandmalerei war im späteren Mittelalter von jener der Miniaturmalerei getrennt. Während uns jene in die Handwerkskreise führt, bewahrt die Miniaturmalerei noch immer Fühlung mit höfisch-kirchlichen Kreisen. Mit Recht bemerkt Irmer, dass wir nach der genauen Kenntniss, welche der Maler des Balduincodex von kirchlichen Gebräuchen und geistlichen Trachten besitzt, auf einen geistlichen Herrn schliessen können, der sich aber auch auf ritterliche Künste verstand. Darin ist er offenbar mehr zu Hause, als in der Zeichnung grösserer Figuren, die ihm sichtliche Schwierigkeiten bereiten, eine Eigenschaft, die übrigens bei vielen Miniaturmalern wiederkehrt. Um für die Wandmalerei verwerthet zu werden, hätte man erst die Vorlagen künstlerisch umarbeiten müssen. Sie sind ganz im Stile der Miniaturbilder gehalten. Die Umrisse erscheinen mit der Feder gezeichnet, das Colorit ist sparsam (mit Wasserfarben) aufgetragen, mehr um zu schattiren, und zu modelliren, als um die Lokaltöne wiederzugeben. Die mannigfache Färbung der Tracht wird nicht unterschieden, höchstens einzelne Kopfbedeckungen (Cardinalshüte, Mitren, Bischofskäppchen) vollständig colorirt. Die Bilder machen übrigens durchaus nicht den Eindruck von Skizzen, sondern sind entschieden als fertig und vollendet gedacht. Ein einziges Blatt weicht in der technischen Behandlung von den übrigen ab, zeigt Deckfarben, das zehnte Blatt, welches den Aufstand der Mailänder und das Gericht des Kaisers über die Rebellen schildert. In dieser Weise hätten wir uns, wenn die Hypothese angenommen wird, die Ausführung der Wandgemälde zu denken. Der Hintergrund ist als Teppich behandelt: blau mit weissen Streifen und gelben Punkten. In den Gewändern herrscht das Roth und Grün vor, zuweilen durch Gelb (Goldbrocat?) unterbrochen. Trotz der verschiedenen Technik erkennen wir aber doch die gleiche Hand, welche die übrigen Blätter entworfen hat. An der Einheit des Künstlers, glauben wir, muss festgehalten werden, wenn er auch zuweilen (z. B. Bl. 22) in der Strichführung wechselt, derbere Umrisse zieht. Er steht unter den Zeitgenossen keineswegs in erster Linie, sein Werk kann nicht den hervorragenden Leistungen der Miniaturmalerei im 14. Jahrhundert zugezählt werden. Von einer perspektivischen Anordnung ist bei ihm so wenig die Rede, wie von einer Ausmalung des Hintergrundes. Ein einziges Mal (Uebergang über den Mont Cenis) schildert er, aber mit

völlig unzureichenden Mitteln, das landschaftliche Terrain; um das Meer zu zeichnen, genügen ihm breite grüne, in Wellenlinien sich kreuzende Striche. Auf der anderen Seite besitzt der Künstler ein gutes Auge für Physiognomien. Er giebt die charakteristischen Köpfe von Italienern (Bl. 18) und Juden (Bl. 24) deutlich wieder und strebt überhaupt Portraitähnlichkeit an. Die grösste Bedeutung für die Kunstgeschichte gewinnen die Bilder des Balduincodex aber dadurch, dass sie offenbar von einem Kriegsgenossen Kaiser Heinrich's, gleichsam nach der Natur entworfen sind. Sind sie auch nicht unmittelbar nach der Natur gezeichnet, so gehen sie doch auf persönliche Erinnerungen zurück, deren frische Lebendigkeit sich auf jedem Blatte kundthut. Als eine treue Illustration des Römerzuges Kaiser Heinrich's gehört unsere Bilderreihe zu den im Mittelalter so seltenen und doch so wichtigen Werken, welche grosse historische Ereignisse in geschlossener Folge vor die Augen bringen, den epischen Ton anschlagen. Die Neuheit des Gegenstandes entschuldigt die unvollkommene Form. Während in religiösen Schilderungen die Tradition mitarbeitete, musste in historischen Gemälden die Phantasie auch ihre Erfindungskraft erproben. Dagegen hat die unmittelbare Anschauung die richtige und genaue Wiedergabe der äusserlichen Lebenserscheinungen namhaft gefördert. Der Balduincodex ist desshalb auch culturgeschichtlich von der höchsten Wichtigkeit. Wer sich für das Trachten- und Rüstungswesen, für das Ceremoniale des späteren Mittelalters interessirt, findet hier reiche Anregungen. Für die intime Kenntniss des 14. Jahrhunderts erscheint der Balduincodex unentbehrlich. Der Culturhistoriker schöpft aus demselben mannigfache Belehrung, der Kunsthistoriker aber begrüsst in der Publication ein verheissungsvolles Zeichen, dass der Bann, der bisher auf Urkunden, wenn sie von künstlerischer Hand geschaffen gewesen, lastete, gewichen ist. Möchten doch die anderen Archive und Bibliotheken dem glänzenden Beispiele folgen, welches die Archivdirection des ersten deutschen Staates gegeben hat. *Anton Springer.*

H. Havard. L'Art et les Artistes hollandais. IV. 1881. Paris, A. Quantin.

Mir liegt die Pflicht ob, die angenehme Pflicht, den letzten Band von Havard's »L'Art et les Artistes hollandais« zu recensiren. Was ich früher über die ersten Bände gesagt habe, gilt im Allgemeinen auch für diesen letzten Band: vereinzelte, theilweise für die Biographie der holländischen Künstler allerdings sehr werthvolle, aber nicht immer völlig neue Urkunden haben den Anlass oder richtiger den Vorwand bieten müssen für weitschweifige biographische Excurse, die an eitler Selbstüberhebung, an Unkenntniss der Litteratur und der Werke der Künstler, an abenteuerlichen und falschen Schlüssen und Luftschlössern, ganz lückenhaften und confusen Verzeichnissen der Werke leider nur allzuviel leisten.

Indem ich auf jene erste Recension Bezug nehme, hoffe ich, mich diesmal kurz fassen zu können, da ich auf der einen Seite nur die dankenswerthen positiven Resultate verzeichnen, auf der anderen nur die grössten Irrthümer, die der Verfasser bei seinen Schlussfolgerungen begeht, zu widerlegen suchen werde.

Für den Stecher W. J. Delff († 16. April 1638) lernen wir durch Havard die Urkunde kennen, wodurch ihm seitens der Generalstaaten das Privilegium des ausschliesslichen Druckes und Vertriebes seiner Stiche ertheilt wurde (17. October 1626), sowie den Nachlass seiner ein Jahr nach dem Künstler verstorbenen Wittwe, der Tochter des M. van Mierevelt. Von besonderem Interesse ist die Uebersicht des Inventars dieses reichen Nachlasses, welches uns einen Einblick in die Einrichtung eines wohlhabenden Künstlers jener Zeit gewährt. Hier hätten wir desshalb einmal ausnahmsweise grössere Ausführlichkeit, womöglich wörtliche Mittheilung jenes Inventars gewünscht. Delff's Bildniss von der Hand des M. van Mierevelt, das H. für verloren hält, ist übrigens kürzlich in der Galerie zu Schwerin wieder aufgefunden worden.

Johannes de Visscher. H. giebt uns aus den Amsterdamer Puiboeken, welche ihm die meisten Urkunden, auf denen er diesen letzten Band aufgebaut hat, geliefert haben, die Heirath des berühmten Stechers, durch welche zugleich sein Geburtsjahr richtig gestellt wird. Am 30. März 1657 vermählte sich der Stecher Johannes de Visscher, aus Haarlem gebürtig und in der Heerenstraat wohnhaft, 23 Jahre alt, mit Tryntje Adriaens aus Amsterdam, die bereits 28 Jahre alt war. Der Künstler muss also 1634 oder 1633 geboren sein. Im Jahr 1674 erhielt das einzige Kind aus dieser Ehe, eine Tochter, nach dem Ableben ihrer Mutter und ihres mütterlichen Grossvaters, einen Vormund für das von ihnen ererbte Vermögen; und 1678, nach ihrem Tode, trat ihr Vater, Jan de Visscher, diese Erbschaft im Betrage von 4700 fl. an.

Carel Fabritius. Die Veröffentlichung verschiedener Urkunden über diesen durch sein tragisches Geschick wie seine hohe künstlerische Begabung und die grosse Seltenheit seiner Werke gleich interessanten Meister in der Gazette des Beaux Arts lenkte zuerst die Aufmerksamkeit auf Havard's Arbeiten und erregte Erwartungen, denen er später leider nicht entsprach. Uebrigens bietet uns der Verfasser sehr wenig Positives: wir erfahren, dass C. F. am 29. October 1652 als Fremder in die Gilde zu Leiden aufgenommen wurde, dass er am 20. August 1650, bereits als Wittwer, in Delft die Wittwe Agathe van Pruysen, eine vornehme Dame von Delft, heirathete, sowie schliesslich, dass alle Details, welche uns Bleyswijck über den Tod des Künstlers durch die Explosion des Pulverthurmes in Delft am 12. October 1654 mittheilt, richtig sind.

Das ist nicht gerade viel des Neuen, aber immerhin dankenswerth; was H. aber weiter über die Werke des Künstlers und zur Geschichte des Bekanntwerdens derselben beibringt, steht wieder auf der Höhe des Raisonnements mancher seiner früheren Aufsätze. H. wirft Waagen mit vollem Rechte vor, wenn auch in unberechtigt gehässiger Weise, dass er zuerst Carel und Bernaert Fabritius [1]) in Eine Person verschmolzen habe, und Burger, dass er

---

[1]) Wir erfahren durch H., dass B. Fabritius am 14. Mai 1658 in die Gilde zu Leiden eintrat, aber bereits gegen Ausgang desselben Jahres die Stadt wieder verliess.

Waagen darin gefolgt sei. Wenn Burger diesen Irrthum in seinen »Musées de la Hollande« auch wirklich beging, so hat er ihn doch später in verschiedenen Arbeiten wieder gut gemacht; in der Zeitschrift für bildende Kunst (III 291 ff.) giebt er uns sogar bei Anlass der Beschreibung des Braunschweiger Bildes von Bernaert die kurze Biographie und das oeuvre beider Meister.

Auch die romanhafte Beschreibung von der Auffindung der Künstlerinschrift auf dem männlichen Portrait des C. Fabritius im Museum Boymans zu Rotterdam, welche zuerst die Aufmerksamkeit wieder auf den Meister gelenkt haben soll, ist eitel Phantasie. Weiss Herr H. nicht, dass gerade in dem unheilvollen Brande der alten Galerie zu Rotterdam im J. 1864 das Meisterwerk des Carel Fabritius, ein grosses, mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1648 bezeichnetes Familienbildniss, zu Grunde ging?

Und nun erst der Versuch des Verfassers zu einem oeuvre des C. F.! Nicht von der »Herodias« in Amsterdam oder von dem Mannesportrait in Rotterdam (wenn ich auch beide für ächte Werke des C. F. halte) darf man ausgehen, um eine Basis für die Bestimmung der künstlerischen Eigenthümlichkeit des Meisters zu gewinnen; denn das erstgenannte Bild ist überhaupt nicht bezeichnet, das letztere trägt die Bezeichnung ohne den Vornamen. Aecht und voll bezeichnet sind m. W. nur die köstliche »schlafende Wache« in der Schweriner Galerie (bez. C. Fabritius f. 1654; bis vor Kurzem in Ludwigslust, während der französ. Occupation in Paris), der »Stieglitz« bei Mme. Lacroix (früher im Besitz von Chev. Camberlyn in Brüssel, dann bei W. Burger in Paris, bez. C. Fabritius 1654; von Havard erwähnt) und das Brustbild des 56jährigen Abraham de Notte (wie die Inschrift neben dem Namen C. Fabritius 1640 besagt) im Besitz des Earl of Dudley in London. Für zweifellose Werke halte ich sodann, wie schon erwähnt, das Portrait in Rotterdam und die Herodias in Amsterdam, sowie vier grosse Darstellungen von Parabeln des neuen Testaments im Privatbesitz in Holland. Endlich kommen, wie ich glaube, noch ein kleines Brustbild aus der Suermondt'schen Sammlung (Berliner Galerie), ferner »Hiob von seinem Weibe verklagt« in der Galerie zu Innsbruck, »Die Arbeiter im Weinberge« unter Eeckhout's Namen in der Galerie zu Stockholm (Nr. 420), sowie mehrere Bildnisse an verschiedenen Orten für den Künstler wenigstens mit in Frage. Zwei Bilder Rembrandt's in der Galerie zu Stockholm, welche H. nach dem Vorgange von Clément de Ris dem C. F. zusprechen möchte, sind ganz zweifellose, höchst interessante Werke Rembrandt's. Was H. dabei gelegentlich über die erste Bekanntschaft Rembrandt's mit der Saskia van Ulenburgh, über Beziehungen des schwedischen Hofes zu Delft u. s. w. sagt, ist so voller Irrthümer, dass es dringend der Widerlegung bedürfte. Aber wollte man in der Weise gründlich das Buch besprechen, so würde man ein ebenso starkes Buch schreiben müssen.

Bartholomeus Breenbergh. Wir erfahren durch H. die Heirath des Künstlers: Am 27. August 1633 heirathete der Maler B. Br. aus Deventer gebürtig, 33 Jahre alt, in Amsterdam Rebecca Schelingwouw von dort. Br. ist also 1600 oder 1599 in Deventer geboren, gewiss eine interessante Entdeckung! Aber H. irrt, wenn er behauptet, dass die alte Annahme, B. Br., sei 1620 ge-

boren, bisher unangefochten geblieben sei. In einem Aufsatze über Adam Elsheimer, den ich 1880 in dem »Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsammlungen« veröffentlichte (I. S. 73), habe ich mitgetheilt, dass sich Br. nach eigenhändigen Inschriften auf verschiedenen seiner Zeichnungen bereits 1620 in Rom aufhielt und 1627 dort noch anwesend war. Freilich, meine Arbeit ist in einer deutschen Zeitschrift veröffentlicht und verdient daher keine Beachtung von Seiten des Herrn H. Doch wird es ihm vielleicht nicht ganz uninteressant sein zu erfahren, dass eine französische Sammlung, dass der Louvre unter einer Reihe köstlicher Zeichnungen von Br. eine mit dem Datum 1626 besitzt [2]). Hier würde er sich auch überzeugen können — wie jeder weiss, der mit den Gemälden und Zeichnungen des Meisters bekannt ist —, dass die Schreibweise Breenborgh nicht etwa eine Ausnahme ist, sondern dass es die regelmässige Bezeichnung des Künstlers ist.

Adriaan van Ostade. H. theilt uns den Namen der zweiten Frau des Malers mit, welcher A. van der Willigen noch unbekannt war: Am 26. Mai 1657 heirathet A. v. O. Anna Ingels von Amsterdam. — Eine zweite von H. veröffentlichte Urkunde aus Amsterdam vom Jahre 1668 nennt den Künstler als Vormund der Kinder seines 1665 verstorbenen Bruders Jan; er wird darin ausdrücklich als in Haarlem ansässig bezeichnet.

Quiring Brekelenkam. H. acceptirt diese Schreibweise des Namens, obgleich er sich darüber aufhält, dass wir sie (gestützt auf sämmtliche ächten Bezeichnungen) in unserem neuen Kataloge der Berliner Galerie als die einzige vom Meister selbst angewandte bezeichnet haben. Wenn er weiter die Zeitbestimmung der ebendort von uns angegebenen datirten Gemälde (1653 bis 1669) bemäkelt, weil in einem Pariser Versteigerungskatalog von 1873 ein Bild von 1652 erwähnt sei, so muss ich ihm darauf erwidern, dass wir ausdrücklich von den »uns bekannten« Gemälden gesprochen haben, dass wir aber auch kein Datum eines solchen Katalogs ungesehen acceptiren würden; denn man weiss, zu welchem Zwecke und in welcher Eile dieselben abgefasst werden. Wohl hätte übrigens H. die von uns als das späteste Datum gegebene Jahreszahl 1669 anfechten können, da er selbst das Jahr 1668 als das Todesjahr Br.'s nachweist. Jenes Datum muss ich also entweder verlesen haben, oder es muss eine falsche Zahl enthalten. — Höchst confus ist der ausführliche Katalog der Werke Br.'s: unter 275 Gemälden, meist aus Katalogen alter Versteigerungen ausgezogen, sind verschiedene doppelt genannt, während sich unschwer 80—90 Gemälde in öffentlichen und Privatgalerien nachweisen liessen,

---

[2]) Bei dieser Gelegenheit kann ich eine kleine Denunciation nicht unterdrücken. Unter den (nicht ausgestellten) Zeichnungen des Louvre befindet sich als Aquarelle von der Hand des G. Neyto zwei jener köstlichen farbig gedruckten Radirungen von Hercules Seghers, dem Freunde Rembrandt's, von welchen nur ganz wenige Abdrücke (häufig überhaupt nur ein einziger, in den Sammlungen des Cabinets und der Akademie zu Amsterdam) bekannt sind. Sie verdienten wahrlich in die Sammlung der Kupferstiche der Bibliothèque Nationale aufgenommen zu werden. Gerade um der Verwaltung des Louvre den schwierigen bureaukratischen Weg dieser Ueberweisung zu erleichtern, übergebe ich diese Notiz hier der Oeffentlichkeit.

die Herr H. nicht kennt oder doch nicht nennt. Doch wollen wir ihm das gern verzeihen für die glücklichen Funde an Urkunden zur Biographie des Künstlers, für welche es bisher an jedem Anhalt fehlte. Danach war Q. Br. Sohn eines Gerrit Br. und katholischer Religion; am 3. März 1648 wurde er als Fremder in die Gilde zu Leiden aufgenommen, wo er seitdem sein Leben zubrachte. Im April desselben Jahres 1648 verheirathet er sich mit Maria, Tochter von Jans Karel in Leiden. Aus dieser Ehe entspringen in den Jahren 1649—1655 fünf Kinder. Am 23. October 1656 heirathet der Künstler in zweiter Ehe die Wittwe Elisabeth van Beaumont, die ihm bis zum Jahr 1668 drei Kinder gebiert. In diesem Jahre 1668 wird Br. in den Gilderegistern als »verstorben« vermerkt.

Philips de Koning (oder Koninck). Am 8. December 1640 schliesst er in Amsterdam die Ehe mit Cornelia Fournier oder Farnerius[3]), welche am 1. Januar 1641 in Rotterdam vollzogen wird. In zweiter Ehe war er mit Margrieta van Rijn, der Wittwe des Pieter Valentijn vermählt. Diese Ehe wurde am 24. April 1657 in Amsterdam geschlossen und am 15. Mai desselben Jahres in Rotterdam vollzogen, wie bereits Obreen (Archief. I, 124) mitgetheilt hat. — Was Herr H. über die grossen Schwierigkeiten sagt, die Werke des Künstlers von denen des Sal. Koninck zu unterscheiden, von der grossen Seltenheit seiner Landschaften, von der Confusion, die ältere Schriftsteller, namentlich auch W. Burger, angerichtet hätten, ist sehr übertrieben und beweist jedenfalls, dass H. selbst den Meister und seine Werke nicht kennt. Hätte ich nicht den Raum, den ich mir für diese Recension gesetzt hatte, schon weit überschritten, so würde ich hier eine Uebersicht über die Bildnisse, die Gemälde biblischen und sittenbildlichen Inhalts, sowie über die Landschaften und die zahlreichen Handzeichnungen des Meisters zusammenstellen. Sie würde ein ziemlich beträchtliches Oeuvre dieses in öffentlichen Sammlungen leider kaum bekannten, mannigfaltigen und anziehenden Künstlers ergeben, welcher unter allen Landschaftern seinem Lehrer Rembrandt am nächsten gekommen ist.

Jan van de Velde. H. bezieht eine Urkunde der Amsterdamer Puiboeken, wonach Jan Jansz van de Velde van Haarlem, schilder, out 23 Jaeren, am 24. April 1643 mit Diewertje Willemsz Middeldorp von Amsterdam, im Alter von 22 Jahren, sich in Amsterdam vermählt, auf den Stilllebenmaler Jan van de Velde, welchen man bisher nur nach den Bezeichnungen auf seinen seltenen Gemälden kannte. — Es ist dies möglich und sogar wahrscheinlich. Aber H. urtheilt offenbar wieder ohne Kenntniss der Werke, wenn er die seltenen landschaftlichen Gemälde und Zeichnungen, die mit dem Namen J. van Velde bezeichnet sind oder ihm zugeschrieben werden, dem Stilllebenmaler zuschreiben will. Dieselben sind, wie der Charakter und die Daten beweisen, von dem bekannten Stecher und Zeichner, der wahrscheinlich Sohn des be-

---

[3]) Vielleicht war dieselbe — wie H. richtig bemerkt — eine Schwester des gleichnamigen Landschafters, der mit Ph. de Koninck zusammen Schüler bei Rembrandt war.

rühmten Schreibmeisters gleichen Namens war, wie er seinerseits muthmasslich der Vater jenes gleichnamigen Stilllebenmalers ist.

Regnier Hals. Eine Urkunde H.'s zeigt, dass R. Hals 1689 verstorben und in erster Ehe mit Lysbeth Pieters verheirathet war.

Jan und Andries Both. H. theilt über diese Künstler nur mit, dass sie Söhne des Glasmalers Dirk Both und der Anna Schinkels († 1634) in Utrecht waren, dass sie dort 1624—25 zu A. Bloemaert in die Lehre kamen — wie wir bereits aus Muller's »Utrecht'sche Archiven« wissen —, und dass sie beim Tode ihres Vaters, am 8. Februar 1661, beide nicht mehr am Leben waren. Dass Jan Both 1644 bereits wieder in Utrecht war, und daher Andries, welcher in Venedig im Beisein seines Bruders ertrank, vor dieser Zeit schon gestorben sein muss, scheint H. unbekannt zu sein.

Dirck und Pieter Santvoort. H. führt eine Urkunde der Amsterdamer Puiboeken an, wonach Pieter Dirckxs Santvoort in Gegenwart von Dirck Pieters dem Alten, Maler, sich am 23. Juni in Amsterdam mit Maritje Courten von A. vermählt. Leider vergisst H., das Jahr dieser Heirath zu nennen. Jedenfalls ist aber, auch zugegeben, dieser junge Santvoort sei, wie sein Vater, Maler gewesen, der Schluss des Verfassers, dass er der Maler der Landschaften gewesen sei, irrthümlich; denn diese Landschaften sind im Charakter des E. und J. van de Velde, und ich kenne solche, die schon von 1626 datiren, während das früheste bekannte Bild des Dirck van Santvoort im Jahre 1630 entstand. Wir werden also eher gerade umgekehrt den Landschafter Pieter für den Vater des Portraitmalers Dirck zu halten haben.

Frederik de Moucheron. In dem von H. mitgetheilten Heirathsact vom 3. Juli 1659 wird M. ein Amsterdamer von Geburt genannt und als 25 Jahre alt bezeichnet. Dadurch wird aber nicht nothwendig, wie H. meint, die Angabe Houbrakens' widerlegt, dass M. 1625 geboren sei; denn der Geburtstag des Künstlers kann doch sehr gut in die zweite Hälfte des Jahres fallen.

Mit dieser Urkunde schliesst Havard seinen vierten Band und damit sein Werk. Zum Abschied von demselben noch zwei Worte. Hätte der Verfasser die goldenen Worte, die er selbst gelegentlich in diesem letzten Bande ausspricht, »je ne suis pas Hollandais et n'ai aucune prétention au titre de savant«, wirklich ernst genommen, so würde er uns in richtiger Erkenntniss seiner Befähigung statt der vier Bände ein Urkundenbüchlein von wenigen Bogen geboten haben, in denen einfach die Urkunden ohne alles Raisonnement vereinigt wären. Eine solche Publication würde den allseitigsten wärmsten Dank und Beifall geerntet haben; man würde dieselbe mit grösstem Nutzen gebrauchen können und nicht, wie jetzt, gezwungen sein, aus einem Haufen von Sand die ächten Steine sich herauszusuchen — eine mühsame und schwierige Arbeit, da nur verhältnissmässig Wenige im Stande sind, diese ächten Steine vom glitzernden Kies zu unterscheiden.

Auf alle Fälle gebührt Herrn Havard für Eines volle Anerkennung, wenn dasselbe auch nicht beabsichtigt war: die officielle Entsendung eines französischen Archivars zur Durchforschung der holländischen Archive auf Urkunden

über Künstler, für deren Verwerthung die Holländer selbst damit gewissermaassen für unfähig erklärt wurden, eine Thatsache, über deren Takt wir nicht rechten wollen. Die französische Regierung hat wesentlich mit dazu beigetragen, unter den zahlreichen »Freunden« des Herrn Havard, den Archivaren der holländischen Städte, welche sich vor seinem Geleitschreiben beugen, ihm vorräthiges Material schaffen und verständlich machen mussten, ein reges Leben hervorzurufen. Seit der ersten Publication Havard's in der Gazette des Beaux Arts ist der »Kunstbode«, ist Obreen's »Archiev« entstanden und in nächster Zeit steht die Ausgabe einer neuen Zeitschrift für die alte Kunst und Litteratur Holland's, insbesondere der Stadt Amsterdam bevor. Die reichen Früchte, die diese Zeitschriften und Urkundenwerke uns bieten, mit gezeitigt zu haben, dafür sagen wir Havard unsern aufrichtigsten Dank. *Bode.*

Richard Muther, Anton Graff, sein Leben und seine Werke. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. 1881. 8°.

Der Verfasser sagt sehr wahr über Graff, dessen Biographie und künstlerische Thätigkeit er in vorliegender Monographie mit grossem Fleisse und sichtlicher Liebe für denselben niedergelegt hat, in der Einleitung: »Von seinen Zeitgenossen werde er überschätzt, mit Tizian, Van Dyck, Rembrandt verglichen; die nachfolgende Generation zuckte spöttisch über ihn die Achseln; erst in unserer Zeit hat die Ueber- und Unterschätzung einer gerechten Anerkennung Platz gemacht.« Die Arbeit des Verfassers wird wesentlich zur richtigen Würdigung des Künstlers beitragen. Anton Graff wurde am 18. November 1736 zu Winterthur in der Schweiz geboren. Es war diess eine trübe Zeit für die deutsche Kunst. Besonders die Portraitmalerei stand in Deutschland auf der niedrigsten Stufe; handwerksmässig und in Massen producirend, war sie, nach Einem Schema arbeitend, mit der nüchternen Wiedergabe der Gesichtslinien zufrieden, an eine Auffassung des Charakters des Dargestellten dachte Niemand. Es ist auffallend, dass Frankreich, welches doch so stark deutsche Mode und Sitte bei Hoch und Niedrig beeinflusste und welches mehrere nicht zu verachtende Künstler des Bildnisses besass, in dieser Richtung fast keinen Einfluss auf die deutschen Portraitmaler ausübte. Nachdem der Verfasser uns mit der Jugend unseres Künstlers, so viel vorhandene Quellen es gestatteten, bekannt gemacht hatte, erzählt er uns von seinen Mühen und Sorgen in der Fremde, seiner Thätigkeit in Augsburg (1756—1766) und seiner endlichen Berufung an die Akademie von Dresden. Mit diesem glücklichen Wendepunkte seines Lebens gewann sein Genius freie Bahn. So nimmt er unter den Besten seiner Zeit, welche die Wiedergeburt der deutschen Kunst anbahnten, eine ehrenvolle Stelle ein. Als Bildnissmaler gehört er zu den Koryphäen seiner Kunst; jedes seiner Portraits gibt uns den Dargestellten nicht allein in seiner äusseren Erscheinung mit der grössten Treue wieder, das Gesicht, die ganze Haltung deckt sich vollkommen auch mit dem Charakter desselben. Darum haben seine Bildnisse (wie bei allen grossen Künstlern) ihren Werth, auch wo der Name oder die Beschäftigung des Abgebildeten nicht bekannt ist. In einer Ausstellung aller seiner Bilder müsste man sich vollkommen in seine

Zeit versetzt fühlen; der Umstand, dass uns der Künstler die berühmtesten Zeitgenossen im Bilde verewigt hat, die Fürsten und Staatsmänner, die Dichter, Philosophen und Künstler, auch hervorragende Frauen, wird seine Portraitgalerie zur illustrirten Zeitgeschichte. Man zählt 1655 gemalte Portraits seiner Hand, die er bis zu seinem am 22. Juni 1813 erfolgten Tode vollendete; sehr viele sind durch geschickte Kupferstecher, besonders durch Bause auf die Kupferplatte übertragen, so dass man sich immerhin, wenn auch seine Bilder zerstreut sind, mit Zuhilfenahme der Stiche ein Bild seiner Kunstweise machen kann. Im zweiten Abschnitt wird ein Verzeichniss seiner Werke geboten: an die präcise Beschreibung des Bildes schliesst sich die Angabe des etwa vorhandenen Stiches darnach und der gegenwärtige Aufbewahrungsort an, so weit diess möglich war. Es folgen nun Verzeichnisse von Radirungen des Künstlers, seiner Handzeichnungen in verschiedenen Sammlungen, der Stiche nach seinen Inventionen der verschollenen Bilder, eine topographische Nachweisung der erhaltenen Portraits. Einige Nachweise mehr werden dem Verfasser willkommen sein. Im Museum zu Braunschweig befindet sich neben dem erwähnten Bildnisse des Herzogs Friedrich Albrecht noch ein unbekanntes männliches Portrait, das vielleicht mit einem der angeführten verschollenen identisch ist. Im Berliner Kupferstich-Cabinet findet man 27 seiner Handzeichnungen und zwar 1—21 kleine Brustbilder in Rundung, meist männlich und in Profil, nur das Brustbild einer älteren Dame ist in Oval. *22.* Die Gemahlin des Grafen Christian von Stolberg, in Oval, Blei, und leicht colorirt, bezeichnet: A. Graff fe. Vorzüglich. *23.* Ein älterer Mann, Profil, Pastell auf Pergament. *24.* Spalding, getuscht und bezeichnet: Zum Andenken empfiehlt sich Anton Graff. Dresden d. 24. Sept. 1796. *25.* Männliches Bildniss, Kreide, in Fol. *26.* Ansicht von Rapperswiel. Feder und Tusch. *27.* Junger Mann im Rococo-Costüm. Letzteres zweifelhaft. Ausserdem kenne ich ein Schwarzkunstblatt von J. E. Haid nach ihm: La menagère, jedenfalls Portrait einer Schweizerin mit blumenbesetztem breiten Hut, eine Ente rupfend. Wohl aus früher Zeit des Künstlers. *Wessely.*

G. K. Wilh. Seibt, Studien zur Kunst- und Culturgeschichte. I. Hans Sebald Beham. — Deutsche Trinkgläser. Frankf. a. M. bei H. Keller. 1882.

Von den beiden Aufsätzen dieses 1. Heftes, das also auf weitere Fortsetzung schliessen lässt, interessirt uns an dieser Stelle nur der erstere über H. S. Beham, dem wir unsere Aufmerksamkeit widmen wollen. Nachdem die Hauptmeister aller Schulen bereits wiederholt ihre Bearbeiter gefunden haben, wirft sich die Forschung auch auf solche Künstler, die zwar nicht zu den Bahnbrechern gehören, aber durch ihre Beziehung zu den Kunstheroen, auch durch ihre Kunstweise aller Beachtung würdig sind. Die oberflächlich arbeitende, oft auch durch allerlei missliche Umstände in Irrthümer verfallene Kunstgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts hat das Leben und Wirken so mancher heutzutage geschätzten Künstler mit so viel Fabeln angefüllt, dass eine Ausscheidung von Wahrheit und Irrthum längst zum Bedürfniss geworden ist. Wie Bartsch und Passavant die künstlerische Thätigkeit des H. S. Beham er-

forscht haben, wie dann Rosenberg, Aumüller und auch ich in dieser Zeitschrift jenen Forschungen Zusätze beigefügt haben, so hat Rosenberg zugleich in seiner Monographie über die beiden Brüder Beham das biographische Material gesichtet und es von den eingeschlichenen Irrthümern zu befreien unternommen. Der Verfasser oben genannten Aufsatzes stellt sich ganz auf den Standpunkt Rosenberg's und unternimmt es, durch beigebrachte neue Documente die Ergebnisse des Letzteren in ein noch helleres Licht zu stellen, aber auch Manches zu berichtigen. Er folgt darum bei seiner Arbeit ganz dem Gedankengange Rosenberg's, erörtert noch eingehender die religiösen Wirren in Nürnberg, die schliesslich die Köpfe der beiden Brüder Beham wie des Pencz verwirrten und sie auf die Anklagebank brachten. Wie confus es in den Köpfen der Angeklagten aussah, erhellt aus dem, auch von Rosenberg citirten Verhör, in dem Pencz bekennt: er wisse nicht, was er von Gott halten soll und bald darauf: Er wisse von keinem Herrn als allein von Gott! Die Ursache dieser extremen radicalen Anschauungsweise findet Seibt nicht in den allgemeinen protestantischen Bestrebungen der Stadt, auch nicht so sehr im Einflusse Karlstadt's und Müntzer's, sondern in der Verführung durch den radicalen Aufrührer Pfeiffer. Entgegen der Ansicht Rosenberg's, dass alle drei genannten Künstler als Dürer's Schüler nur im weiteren Sinne (Seibt macht beim Citat dieser Stelle ein ! in Klammern, als ob ihm der Sinn nicht klar wäre) zu nehmen sind, d. h. als solche, die zwar nicht im Atelier Dürer's gearbeitet haben, sondern nur den Geist desselben auf sich einwirken liessen — will der Verfasser alle drei als unmittelbare Schüler gelten lassen. Die Beweise dafür, die Seite 6 und 29 gebracht werden, lassen aber auch Rosenberg's Ansicht sehr wohl bestehen und es sind darum für das pro oder contra weitere, prägnantere Beweise abzuwarten. Wenn Rosenberg den Beham nur wegen seiner atheistischen Ansichten aus Nürnberg verbannt sein lässt und Sandrart's und des P. Behaim'schen Katalogs Angabe, dass er wegen höchst unzüchtigen Bildern aus der Stadt vertrieben wurde, wenig Gewicht beilegt, so beweist der Verfasser aus mehreren Thatsachen, dass der Nürnberger Magistrat in jener Zeit in der That wegen Herstellung oder Verkauf von unzüchtigen Bildern oft Strafen dictirte, schon darum, um den Gegnern der Reformation nicht Ursache zu geben, auf solche Giftblasen als auf Früchte der neuen Lehre hinzuweisen. Uebrigens kann letzterer Grund, wenn er auch im Protocoll nicht angeführt wird, sehr gut neben der Anklage auf Unglauben und Rebellion zusammengehen und es ist bezeichnend, dass der Stich, der hier gemeint ist, die Jahreszahl 1529, das Jahr der Verbannung trägt. Ueber Beham's Leben in Frankfurt konnte der Verfasser aus Urkunden Manches beibringen, was Rosenberg unbekannt war. Die Fabel vom Ersäufen fällt natürlich ganz weg, schon aus dem Umstande, weil B. mit der Obrigkeit in bestem Einvernehmen stand, dem Rathe ein Bild verehrte, von demselben ein Geschenk erhielt und dessen Wittwe sich auch des obrigkeitlichen Wohlwollens zu erfreuen hatte. Aber auch der Weinschank, an den Rosenberg mit Sandrart noch glaubt, fällt weg, nachdem durch Seibt erwiesen ist, dass es sich hier um eine Personverwechslung handle; nicht unser Künstler, sondern der Büchsenschäfter Hans

Behem aus Hessen ist hier gemeint. Interessant ist auf S. 36 zu lesen, was der Verfasser, nachdem er Rosenberg's Urtheil über Beham's Portrait (Zeichnung der Albertina) angeführt hatte, selbst über dasselbe urtheilt. Es können nicht zwei Urtheile diametral entgegengesetzter sein, wie diese beiden. Wir lassen die Wahl dem Leser. *Wessely.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

D. Franken, L'oeuvre gravé des van de Passe. Amsterd. et Paris 1881.

Es ist ein überaus reiches Werk, das aus der Werkstätte der Familie van de Passe hervorgegangen ist. Es bietet auch nicht allein dem Kunstforscher, sondern auch dem Litterar- und Culturhistoriker ein nicht zu verachtendes Material, und Franken, dessen gediegene Monographie über Will. Delff sich allgemeiner Anerkennung erfreut, hat sich durch die Bearbeitung dieses keineswegs leichten Werkes ein neues Verdienst um die Kunstwissenschaft erworben. In 1400 Numern (manche derselben enthalten mehr oder weniger reiche Folgen) ist uns die künstlerische Thätigkeit von fünf Künstlern vorgeführt, nämlich des Crispin van Passe des Vaters, seiner drei Söhne Crispin, Simon und Wilhelm und seiner Tochter Magdalena. Der Vater, in Zeeland um 1565—70 geboren, hielt sich in Köln auf, bevor er seinen Wohnsitz (1612) in Utrecht nahm. Zum Künstler wurde er wahrscheinlich mit Goltzius zugleich bei Coornhert ausgebildet. Er starb 6. März 1637. Seine Kinder wurden vom Vater unterrichtet und arbeiteten auch, wenn sie sich nicht auf Reisen befanden, unter dessen Aufsicht. Daraus erklärt sich die Uniformität der Arbeit aller Familienglieder, so dass es bei nicht bezeichneten Blättern oft schwer wird, den wirklichen Stecher mit Sicherheit anzugeben. Simon hatte besonders in England und später in Dänemark eine reiche Thätigkeit entwickelt. Magdalena, mit Frederik van Bevervoorde vermählt, hatte in späterer Zeit die feine Manier des Grafen Goudt nachgeahmt. Das Hauptgewicht des reichen Werkes der Familie liegt im Portrait. Man muss freilich zugeben, dass viele Bildnisse nur dem augenblicklichen Bedürfnisse entsprachen und höheren künstlerischen Ansprüchen nicht genügen. Immer ist aber, selbst bei dieser Marktwaare, auf die Portraitähnlichkeit aller Fleiss verwendet und die Passe haben uns somit ein treffendes Bild aller Persönlichkeiten ihrer Zeit, die sich auf der Oberfläche der Geschichte hielten, hinterlassen. Sehr viele aber genügen auch den strengen Anforderungen der Kunst. Das Beiwerk, wie Spitzen, Rüstungen, Gewandungen sind mit grosser Treue und feinem Geschick wiedergegeben. In den historischen, mythologischen und Genredarstellungen wird der Culturforscher nicht vergebens blättern, wenn er sich ein zutreffendes Bild des öffentlichen, wie Privatlebens jener Zeit machen will. Die Werke, welche Illustrationen unserer Künstler enthalten, sind mit grossem Fleiss zusammengetragen und nach ihren verschiedenen Auflagen bezeichnet. Es sind darunter einzelne, die heutzutage zu den grossen Seltenheiten des antiquarischen Buchhandels gehören. — In der Vorrede gibt der Verfasser zu,

dass sein Verzeichniss nicht complet sei. Bei einer so grossartigen Thätigkeit von fünf Künstlern, bei dem Umstande, dass diese in verschiedenen Ländern ihre Platten vollendeten, ist diess wohl nicht anders möglich. Der Verfasser erwartet darum auch, dass ihm Kunstfreunde mit Beiträgen entgegenkommen werden, um diese in einem Supplement zu verwerthen. Wir sind in der Lage, ihm gewünschte Zusätze im Nachfolgenden zu unterbreiten, wobei wir bemerken, dass sie durchweg auf Autopsie beruhen.

Berichtigungen und Zusätze.

Nr. 245. H. Hieronymus, Halbfigur n. links. Magnus — IVDICIVM. H. 160 Mm. Br. 230 Mm.

» 266. H. Magdalena. Ebenso. Delicias — vitam. Mit Dedic. an Lamb. van Hemelescoos. Grösse ebenso.

» 401. Zu dieser Folge gehört noch das Portrait der Kaiserin Anna, Brustbild n. links.

» 458. Die vermuthete Folge existirt. Zu derselben gehören die Blätter: Nr. 443. 449. 458. 464. 474. 485. 498. 540. 553. 570. 672. 699. 733. 734. 735. 770. 836. 897.

» 599. Bei einzelnen Exemplaren des I. Zustandes kommen von besonderer Platte 40 holl. Verse von Patricius: »Ghy die daer etc. 1611« vor.

» 632. Wie beschrieben, ist es der II. Abdruck. Im ersten Abdruck von grösserer Platte ist Gregor XIIII. dargestellt. Der Grund rechts hat nur einfache Strichlage und kein Monogramm, das Oval ist von baroken Cartouchen umgeben. H. 197 Mm. Br. 139 Mm.

» 679. Jacob VI. Ein Mittelzustand zwischen II u. III. Mit sechs Versen, also vor Verkleinerung, aber sonst wie III.

» 743. Mathias. I. Vor aller Schrift.

» 769. Pfalzgraf Wolfg. Wilhelm. Rechts unten steht: Crisp. Passaeus excud. ultr. H. 433 Mm. Br. 280 Mm.

» 781. Moriz von Oranien. I. Jünger, mit schmälerem Gesicht, kürzerem Haar. II. älter; der Bart deckt den Halskragen so zu, dass man rechts vom letzteren nichts sieht.

» 858. Christian von Sachsen. Gehört zu einer Folge: Der Kaiser und die Kurfürsten, nach Augustin Brun; alle sind beritten. Ich kenne folgende hieher gehörige Blätter: 1) Kaiser Rudolph; Induperator — triumpha. 2) Joachim von Brandenburg; Aurea — tueris. 3) Lothar, Bischof von Trier; Trevir — iura. 4) Friedrich, Pfalzgraf; Vera — almus. 5) Ernest, Erzbischof von Köln; Principe — potentis. 6) Joh. Schwichard, Erzbischof von Mainz; Moganicus — Treuir. Und Fr. 858.

» 873. Sigismund III. I. Abdr. Mit sechs lat. Distichen in zwei Reihen: Haec tibi — sedet. Die Platte ist grösser. H. c. 200 Mm. Br. 140 Mm.

» 900. Bethlen Gabor, in Rüstung, Halbf. n. links. Rechts oben das Zeichen des Crispin. H. 156 Mm. Br. 115 Mm.

» 1023—1029. Die Tugenden. Zu dieser Folge gehört noch: a) ein Titelblatt. Ein Engel hält eine Tafel mit der Schrift: VIRTVTV̄ THEO-

LOGICARV̄ simul ac moralium icones elegantissimi divulgati per Crispianum Passaeū Zelandum. 1600. Mit Devise und Umschrift: IPSA — EST. b) Patientia mit Kreuz und Lamm; FIRMA — MORA ANNO MDC. c) Obedientia, mit Buch und heil. Geist; LARGIRE — MALVM.

Unbeschriebene Blätter.

1—3. Drei Bl. kleine Ovale. H. 60—64 Mm. Br. 48—52 Mm.
a) Adam und Eva sündigen. ADAM etc. Crispin de Pas fe. et excudit.
b) Abrahams Opfer. OBEDIENTIA — XXII capite.
c) Christi Auferstehung. DEVICTIS etc. Crispin de Passe excudebat.

4—6. Drei Bl. Ovale mit Randverzierung. H. 65—67 Mm. Br. 52 Mm.
a) Moses und Aaron mit Gesetztafeln. LEX — CHRISTVM — Crispin de Pas f. et excudit.
b) Die eherne Schlange. ÆNEI — MORSV.
c) Christus am Kreuz. MAGNVM — FVIT. Crispin de Pass excudebat.

7—10. Vier Bl. aus dem Leben Jesu. H. 172 Mm. Br. 133 Mm. Mit verzierten Einfassungen. Crisp. P. sc. G. de Hollander exc. Nach M. de Vos. Es können mehr Bl. zu dieser Folge gehören.
a) Christus thut in Cana sein erstes Wunder. Nunc — jubente.
b) Derselbe sättigt das Volk in der Wüste. Exiguo — multa.
c) Derselbe und die Ehebrecherin. Christus — redemit.
d) Derselbe und die Samariterin. Foemina — miscet.

11. Verkündigung der Maria; diese kniet rechts. Ecce — Jesum. H. 96 Mm. Br. 116 Mm. Ohne Namen, aber sicher von Crispin. Sehr schönes Blatt.

12. Madonna Impannata, nach Raphael. MATER — FACIVNT. Luc. 8 Crisp. de Pas exc. H. 230 Mm. Br. 160 Mm. (Pass. II. 261.)

13. Christus bei Martha und Maria. Unten 4 Verse: Omnium — suae. Crisp. de pas in. fe. et excudit. H. 230 Mm. Br. 163 Mm.

14. Die Dornenkrönung. Jacob P. Bassan pinxit. Crisp. Passaeus sculpsit et excudebat A° 1614. Pro nostris — stirpis. H. 236 Mm. Br. 290 Mm.

15. Ecce homo, ganze Figur, mit 6 lat. Versen: Invicta — fidem. Crisp. Passaeus figu. sculp. et excud. H. 257 M. Br. 190 Mm.

16. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. In cruce — malis. Crispin de pas Inventor fecit et excudit. H. 225 Mm. Br. 168 Mm.

17. St. Anton, erster Eremit, fast Kniestück. Vovi et ego. H. 105 Mm. Br. 134 Mm. Ohne Bezeichnung, aber sicher von Crispin.

18. Maria Magdalena, Kniestück in Oval, darin: QVÆSIVI — CANTIC 3. Crispin de Passe fecit et excudit. H. 120 Mm. Br. 96 Mm.

19. Albertus D. G. Arch. Austr. zu Pferd, nach rechts galloppirend. Rechts auf einem Streifen 17 Wappen brab. Städte. Caesare — ab arce. H. 370 Mm. Br. 270 Mm. Ohne Bezeichnung, aber von Crispin.

20. Carl I. von England. Brustbild in ovaler Einfassung, nach rechts. The most Illustrious etc. Simon Passe sculp. Joh. Sudbury ex. H. 142 Mm. Br. 91 Mm.

21. Christian IV. von Dänemark, Brustbild in ovaler Einfassung, in welcher in 6 Medaillons die Portraits von Christian I., II., III., Johann I. und. Friedrich I. u. II. zu sehen sind. Sereniss. Regiae Majestatis Sculptor Simon de Pas sculpsit. H. 313 Mm. Br. 198 Mm.

22. Ferdinandus Ernest. Arch. Austr. Brustbild in ovaler Einfassung PIETATE ET JVSTITIA. Links: (?) man ad vivum depinxit; rechts Crispinus Passaeus aere incidit. H. 412 Mm. Br. 283 Mm.

23. Henricus IIII. von Frankreich. Brustbild in Rüstung nach rechts, in Oval, in den Ecken oben S. Michael und S. Gabriel, unten die Krone und Muschel. DE BON ROY BONHEVR. Francia — fides. Crisp. de Pas fe. H. 140 Mm. Br. 100 M.

24. Hendrik Grave van Nassau. Brustbild in ovaler Einfassung. TRIPLICI PATRIÆ ÆTATIS SVÆ XXV. Ohne Bezeichnung, aber von Crispin. 1637. Adresse von H. W. Coopman. H. 410 Mm. Br. 292 Mm.
   I. Wie beschrieben, mit Quasten.
   II. Aet. XXIX. 1640. Der Halskragen ist mit Spitzen besetzt, ohne Quasten.

25. Innocenz IX., Halbfigur in Oval, segnend. 1591. H. 145 Mm. Br. 113 Mm. (Zusatz zu Fr. 669.)

26. Joannes de Ney (Beichtvater Erzh. Albrechts, Franziscaner). Halbfigur. Am Grunde das Monogramm Crispins, oben die Taube mit Oelzweig und Spruchband, darauf: Deus est Author Pacis non Belli. Aetis suae 39. A°. 1607. H. 178 Mm. Br. 121 Mm.

27. Friedrich Heinr. von Oranien, zu Pferd, mehr en face als Fr. 791. Oben links ein Engel mit dem Löwen und dem Worte: FLANDRJA, und rechts ein Engel mit der Tuba FAMA. Im Grunde die Belagerung von t'Sas van Gendt, unten 16 franz. Verse: Prince — lieux. Crispin de Pas Jnventor. H. 437 Mm. Br. 292 Mm. (Hiernach irrt sich Muller, wenn er diese ganz neue Platte identisch mit Fr. 791 hält.)

28. Philipp III. von Spanien. Brustbild. Cujus imago — erit. Von Simon de Passe? H. 137 Mm. Br. 105 M.

29. Joh. Albr. Graf von Solms, Brustbild in ovaler Einfassung fast en face Per angusta ad AVGVSTA . Crisp. Pas Junior sculptor. H. 450 Mm. Br. 280 Mm. (Franken erwähnt das Portrait im Index, beschreibt es aber nicht.)

30. Jupiter und Calisto, ersterer als Diana, ganze Figur in qu. Oval. Fulmine — pudorem. Crisp. de Pas Inue. et excudit. H. 124 Mm. Br. 160 Mm.

31. Cephalus und Procris. Ebenso. Arcas — ambos. H. 124 Mm. Br. 160 Mm.

32. Lucretia, ganze Figur, halbnackt beim Bett stehend. Ultrix — sua. Non pietas sed castitas. Crisp. Passaeus figu. Sculp. et excudit. H. 235 Mm. Br. 163 Mm. Es bildet mit Fr. 56 u. 333 eine Folge.

33—39. Sieben Bl. Folge der Laster. Martin de Vos inv. Crisp. de passe fe. et exc. H. 157 Mm. Br. 90 Mm. Stehende ganze weibliche Figuren, im Grunde biblische Historien, rechts oben numerirt.

40—46. Sieben Bl. Die freien Künste, ebenso, nach demselben, rechts oben numerirt. H. 160 Mm. Br. 88 Mm.

47. Die fünf Sinne, sechs Personen an einem Tisch in einer Laube versammelt. Audit — suae. Crispian de Passe inuentor et excudit. H. 169 Mm. Br. 117 Mm. (Links unten steht: 2, was auf eine Folge hindeutet, deren Inhalt mir unbekannt ist.)

48. Das Bordell. Es ist dieselbe Composition, wie bei Fr. 1337 (13) erwähnt, aber grösser und gegenseitig. Martin de Vos inuentor. Cr. de P. sculp. excudit. Ut jugulent — profundam. H. 185 Mm. Br. 212 Mm.

49. Ein Weib mit Fischen, bei ihm ein Knabe mit der Katze, Halbfigur. Oben: FRONTI NVLLA FIDES. Ridet — nocet. Crisp. d. pas in. fe. et ex. H. 205 Mm. Br. 145 Mm.

50. Ein lachender Mann mit dem Weinpokal, hinter ihm ein lachendes Mädchen. Oben: MODERATA DVRANT. Laetantur — sapit. Geerard H. Horst inv. Crispin depas Amplificavit Sculp. et ex. H. 215 Mm. Br. 153 Mm.

Diese beiden letzten Blätter gehören zu einer Folge von Temperamenten, von der Fr. zwei weitere Blätter anführt und zwar ist: 49 das phlegmatische, 50 das sanguinische, Fr. 1154 das cholerische und Fr. 1155 das melancholische Temperament. *Wessely.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Die archäologische Sammlung im eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich. Beschrieben von **H. Blümner.** Zürich, C. Schmidt, 1881. 8°. XVI und 201 S. Ausgabe mit 4 Tafeln. M. 2. 50.

Die archäologische Sammlung in Zürich, die zum Theil der Universität, zum Theil dem Polytechnikum gehört und in einer stattlichen Halle des von Semper erbauten Polytechnikums aufgestellt ist, verdankte ihren Ursprung vor bald 30 Jahren der Initiative der Docenten der Universität. Vorlesungen von Lehrern beider Hochschulen, Schenkungen kunstliebender Gönner und die Liberalität der Behörden haben seitdem zusammengewirkt, um die Züricher Sammlung nicht allein zur reichsten ihrer Art in der Schweiz zu machen, sondern ihr überhaupt einen rühmlichen Platz unter den verwandten Anstalten zu sichern. Von ihrem schönen Anwachsen zeugt am beredtesten eine Vergleichung des 1871 von G. Kinkel veröffentlichten Verzeichnisses mit dem neuen Katalog Blümner's. Nicht allein dass die Zahl der Abgüsse sich in diesen zehn Jahren von 234 auf 405 vermehrt hat, sondern es ist auch eine recht ansehnliche Sammlung von Originalen hinzugekommen, sowohl Vasen verschiedener Stilarten, wie Terracotten, unter denen vierzehn Figürchen von Tanagra obenanstehen. Es war somit eine dankbare Aufgabe, ein neues Verzeichniss der so vermehrten Sammlung abzufassen. Im Gegensatz zu Kinkel's Katalog, dessen ausführliche Erklärungen sich an ein grösseres Publikum wandten, hat Blümner sich im Ganzen auf kurze Beschreibungen und auf ziemlich vollständige Angaben über Material, Fundort, Aufbewahrungsort und

Litteratur beschränkt; nur ausnahmsweise wird die Besprechung etwas eingehender. Wir halten diese Beschränkung für ganz angemessen. Das grössere Publikum erhält die wesentlichen Winke zum Verständniss und zur Würdigung der einzelnen Stücke, ohne durch einen allzu ausführlichen Text von der Betrachtung des Kunstwerkes abgezogen oder durch das fremde Urtheil gefangen genommen zu werden. Dem Jünger der Archäologie wird das nöthigste Material für ein eingehenderes Studium geboten, er sieht sich aber nicht die eigene Arbeit vorweggenommen. Der sachkundige Leser vermag trotz der Kürze der Darstellung die Ansichten des Verfassers und meist auch seine Gründe zu erkennen, ausser wo der Verf. es für angezeigt erachtet hat, nur die bisherigen Deutungsversuche anzuführen. Neue Erklärungen zu bieten ist nicht die Aufgabe eines solchen Verzeichnisses. Im Einzelnen wird es an Zweifeln und Widerspruch nicht fehlen. Dass z. B. der farnesische Diadumenos (Nr. 147) der lysippischen Schule zugewiesen wird, erscheint weder an sich gerechtfertigt, noch damit vereinbar, dass der nächstverwandte Kasseler Kopf (Nr. 148) als attisch anerkannt wird. Die matteische Amazone (Nr. 153) kann nicht füglich als bloss ausruhend aufgefasst werden; dem widerspricht die angezogene Haltung des linken Beines. Warum ist die »Promachos« (Nr. 9) nicht lieber als Polias bezeichnet? Hinsichtlich der Bauzeit des olympischen Tempels (S. 28) hätten Furtwängler's scharfsinnige Ermittelungen nicht übergangen werden dürfen; bei gewissen »Apollon«bildern (Nr. 45) hätte etwa Waldstein's Zurückführung derselben auf Pythagoras Erwähnung verdient. Dergleichen Kleinigkeiten verschwinden übrigens gegenüber der Leistung im Ganzen. Nur die barbarische Unform »milonische Venus« (Nr. 158) hätte in einem wissenschaftlichen Buche selbst in Parenthese keine Gnade finden dürfen; warum dann nicht auch »medicinische Venus«?

Eine sehr willkommene Beigabe bilden die vier von J. Brunner in Winterthur ausgeführten Lichtdrucktafeln, welche die aus Kekulé's Prachtwerk Taf. 4, 5, 11 bekannten reizenden Thonfiguren von Tanagra wiedergeben. Besonders wohlgelungen ist das sitzende Mädchen (Taf. 1, 2); die kleinen Eroten dürften etwas klarer sein. Eine billigere Ausgabe des Katalogs entbehrt dieses Tafelschmuckes.

A. Michaelis.

Notizen.

(Einige Nachträge zu Dr. Th. Hach's Aufsatz zur Geschichte der Erzgiesserkunst. Bd. IV, Heft 2 des Repertorium.)

ad. pag. 161. Auf der Glocke in Jever steht die Jahreszahl 1409 ghert † Klinghe †.

ad. 162. Die grössere Glocke in Langwarden ist wirklich von ghert Klinghe 1468 gegossen.

Sillenstede, Amt Jever, kleine Glocke hat die Inschrift Anno 1411. Anna Maria bin ik gheheten de van Cillenstede hebbet mi laten gheten g. herm. Klinghe v. B.

Die mittlere Glocke in Delmenhorst ist 1429 desgleichen von ghert Klinghe gegossen, doch ist zu bemerken, dass die Lesung dieser Inschrift mit so grossen Schwierigkeiten verbunden war, dass die Möglichkeit einer späteren Berichtigung nicht ausgeschlossen.

Die Mess- oder Klepp-Glocke in Cappeln bei Cloppenburg trägt die Inschrift: anna † bin † ik † ghe † heten † de van † Cappelen † leten † mi † gheten † hermen Klinghe. Jahreszahl war nicht zu entdecken. *v. A.*

(Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler.) Bei Anlass der Lehrerversammlung des Schweizerischen Kunstvereins zu Zofingen im Juni 1880 hatte sich eine »Schweizerische Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler« (Société suisse pour la conservation des monuments de l'art historique) constituirt. Der Zweck dieser Gesellschaft ist, wie § 1 ihrer Statuten bestimmt, »die öffentliche Aufmerksamkeit auf die historischen Kunstdenkmäler der Schweiz zu lenken und zur Erhaltung derselben direct oder mittelbar beizutragen.« Die eingegangenen Jahresbeiträge werden in zwei gleichen Theilen unabhängig verwaltet. Ein Conto ist für die Vereinspublicationen bestimmt, welche den Mitgliedern gratis verabfolgt werden, der zweite zur Erwerbung von Kunstwerken und historischen Alterthümern, welche die Gesellschaft unter Vorbehalt des Eigenthumswerthes, der zunächst interessanten Museen zur Ausstellung überlässt. Ebenso können aus diesem Fonds Restaurationen von Denkmälern, die von Verfall oder der Zerstörung bedroht sind, ganz oder theilweise bestritten werden. Gegenwärtiger Präsident des Vereins ist Herr Théodore de Saussure in Genf, Vicepräsident J. R. Rahn in Zürich. Die Zahl der Mitglieder, die einen jährlichen Beitrag von cfr. 10. —

leisten, beläuft sich auf über 250. Aus dem unlängst erschienenen Berichte über die Jahre 1880—81 erhellt, dass mit redlichem Eifer an dem Werke der Wahrung und Stellung vaterländischer Alterthümer gearbeitet worden ist. Für Erhaltung der S. Ursen-Bastion in Solothurn und des Schaffhauser Onyx sind dringende Vorstellungen an die zuständigen Behörden gerichtet worden. Der Initiative eines Vereinsmitgliedes ist die Sicherung der im III. Bande des Repertorium S. 407 erwähnten Reliefs von Carona zu danken, welche 1880 in die dortige Kirche übertragen wurden, nachdem sie bisher an der Friedhofmauer schutzlos aller Unbill preisgegeben waren. Weiter gedenkt der Bericht einiger Glasgemälde die aus der Burkischen Auction ersteigert wurden, wozu als neuester und werthvollster Erwerb der Ankauf eines antiken Dreifusses von Bronze kommt. Dem Jahresberichte folgte unlängst die Ausgabe eines ersten Vereinsblattes. Es stellt in Lichtdruck von Obernetter in München die Vorderseite des kostbaren Reliquienkreuzes dar, das sich im Stiftsschatze von Engelberg befindet und zu den werthvollsten Goldschmiedearbeiten gehört, welche die Schweiz aus der romanischen Epoche besitzt (vgl. das Nähere in Rahn's Gesch. d. bild. Künste in d. Schweiz, S. 286). Die Rückseite desselben Kreuzes und eine Zusammenstellung von Details nebst erläuterndem Texte sollen im kommenden Jahre veröffentlicht werden.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy, R. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. (Augsb. Allg. Ztg., B. 303.)

Ascoli. Iscrizioni inedite o mal note, greche, latine, ebraiche, di antichi sepolchri giudaici di Napoletano. (Göttingische gelehrte Anzeigen, 31.)

Audsley and J. L. *Bowes.* Keramik art of Japan. (Art Journ., N. Ser., 8.)

Aumüller. Les petits maîtres allemands. I. (Von Lippmann in Deutsche Litter.-Ztg., 33.)

Bapst, Germ. Le musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des B.-Arts. (Le Livre, novemb.)

Birdwood. Industrial Arts of India. (Athenaeum, 2806.)

Le Blant. Histoire de l'art chrétien. (Journ. des Savants, juillet.)

Bosc. Dictionnaire général des antiquités. (Von Thèdenat in Bullet. critique, 9.)

Both de Tauzia. Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée nation. du Louvre. (L'Art, 347.)

Brentano, E. Zur Lösung der trojanischen Frage. (Deutsche Litter.-Ztg., 40.)

Bühler, Chr. Die Kachelöfen in Graubünden. (Deutsche Litter.-Ztg., 41.)

Chesneau, E. L'éducation de l'artiste (L'Athenaeum belge, 21.)

Claretie, J. Peintres et sculpteurs contemporains. (L'Art, 350.)

Clermont-Ganneau, Ch. L'imagerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs. (Liter. Centralbl., 37.)

Colvin. History of Painting. (Athenaeum, 2803.)

Courajod, L. Les chandeliers de la chapelle du chateau d'Écouen au musée du Louvre. (L'Art, 348.)

Danko, Jos. Aus dem Graner Domschatz. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 1.)

Dohme. Kunst und Künstler, VI. (Deut. Litter.-Ztg., 33.)

Du Seigneur, Maur. L'art et les artistes au Salon de 1881. (Le Livre, octob.)

Dussieux, L. Le chateau de Versailles. (Chron. d. Arts, 37.) — (Le Livre, nov.)

Dutuit, E. L'œuvre complet de Rembrandt. (L'Art, 351.)

— — Manuel de l'amateur d'estampes. (L'Art, 351.) — (Academy, 484.)

Egger. De deux recueils d'inscriptions grecques. (Journ. des savants, octob.)

Führich, J. v. Die Legende vom heiligen Wendelin. (Graphische Künste, IV, 1.)

Garnier, Ch. Le nouvel Opéra de Paris. (Le Livre, août.)
Girard. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Journ. des Savants, août.)
Gruyer, F. A. Raphael, peintre de portraits. (Le Livre, septemb.)
Heaton. Catalogue of the national Portrait Gallery. (Academy, 480.)
Heiss, Al. Les medailleurs de la Renaissance. (Gaz. d. B.-Arts, août.)
Henley, W. Ern. Jean François Millet. (Le Livre, septemb.)
Heydemann, H. Satyr und Bakchennamen. (Deut. Litter.-Ztg., 46.)
Heyne, M. Kunst im Hause. (Deutsche Litter.-Ztg., 36.)
Hügel, L. J. Entwicklung der Perspective in der klassischen Malerei. (Deutsche Litter.-Ztg., 44.)
Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen, II, 2. (Deut. Litter.-Ztg., 32.)
Ilg, A. Zeitstimmen über Kunst und Künstler der Vergangenheit. (Anzeig. f. Kunde d. deut. Vorzeit, 8.)
Kaufmann, L. Albrecht Dürer. (Deut. Litter.-Ztg., 43.
Kekulé, R. Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike. (Deutsche Litter.-Ztg., 47.)
Kiepert, Enr. Carta corografica ed archeologica dell' Italia centrale. (Arch. stor. ital., 126.)
Law's Etchings of the Thames. (Academy, 485.)
Leclercq, Em. Caractères de l'école française moderne de peinture. (Le Livre, août.)
Lehner, F. A. v. Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. (Deut. Litter.-Ztg., 39.) — (Augsb. Allg. Ztg., B. 291.) — (Litter. Centralbl., 42.)
Lindenschmit. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. (Deutsche Litter.-Ztg., 33.)
Lübke, W. Die Denkmäler der Kunst. (Gegenwart, 33.)
— — Geschichte d. italienischen Malerei. (Litterar. Centralbl., 32.)
Ménard. History of Art Work in Metal. (Academy, 492.)
— — La vie privée des anciens. (Le Livre, septemb.)
Meyer, H. Die Strassburger Goldschmiedezunft. (Litter. Centralbl., 38.)
Michel, Edm. Étude biographique sur les Tischbein. (Le Livre, novemb.)
Montrosier, Eug. Les chefs d'œuvre d'art au Luxembourg. (L'Art, 355.)
Le Musée du Belvédère à Vienne, texte de M. de Lutzow, eaux-fortes de M. W. Unger. (Gaz. des Beaux-Arts, 293.)
Parker's Styles of Architecture in England. (Academy, 480.)
Pecht, Fr. Studien und Erinnerungen. (Augsb. Allg. Ztg., B. 259.)
Perrot et *Chipiez*. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Bull. critique, 8.)
Pinder. Die Aufgaben der Provincial-Museen (Litter. Centr.-Bl., 48.)
Pompei. Rivista illustrata. (Deutsche Litter.-Ztg., 32.)
Rajendralala Mitra. Antiquities of Orissa. (Academy, 481.)
Rayet, O. Monuments de l'art antique. (Chronique des Arts, 30.)
Rood, O. N. Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie. (Deut. Litter.-Ztg., 46.)
Sach, Aug. Asmus Jakob Carsten's Jugend und Lehrjahre. (Litter. Centralbl., 37.) — (Revue critique, 39.)
Saint-Paul, Anthyme. Viollet-le-Duc. (Le Livre, novemb.)
Schneider. Die Geburt der Athena. (Rev. critique, 35. 36.)
Schliemann. Reise in der Troas im Mai 1881. (Augsb. Allg. Ztg., B. 321.)
— — Ilias. (Quarterley Review, July.)
Sybel, L. v. Katalog der Sculpturen zu Athen. (Litter. Centralbl., 48.)
Symond. Renaissance in Italy. (Academy, 484.)
Thode, H. Die Antiken in den Stichen Marcantons. (Deut. Litter.-Ztg., 44.)
Tyrwhitt's. Greek and Gothic architecture. (Athenaeum, 2817.)
Vacquerie. Jean Baudry. (Gegenwart, 39.)
Vanden Branden. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool. (L'Athenæum belge, 20.)
Vasari. Opere. Neue Ausgabe. (Augsb. Allg. Ztg., Hptbl., 227.)
Vernarecci, Aug. Ottav. Petrucci da Fossombrone, inventore dei tipi mobili metallici della musica nel secolo XV. (Arch. stor. ital., 124.)
Das Wiener Heilthumbuch, Neue Ausgabe. Von K. Lind in Wiener Dombauvereinsblatt, 7.)
Woermann, K. Kunst- und Naturskizzen aus Nord- und Südeuropa. (Litterar. Centralbl., 33.)

Das Capitolinische Theater vom Jahre 1513.

Ein Beitrag zur Geschichte des Festwesens der Renaissance.

Von **Hubert Janitschek.**

Für die ästhetische Stimmung eines Volkes und einer Epoche legen die Feste unmittelbares Zeugniss ab als die Schöpfungen monumentaler Kunst. Die Feste sind Improvisationen des künstlerischen Allgemeingeistes, der sich am unmittelbarsten offenbart, wenn es gilt, die ihn am stärksten ergreifenden religiösen oder moralischen Ideen oder Vorkommnisse zu feiern.

Die Renaissancecultur Italiens hat auch das Festwesen zur höchsten Blüthe entwickelt. Das Volk empfand das Bedürfniss, Höhepunkte seines socialen, politischen und religiösen Daseins durch künstlerische Pracht zu verklären — und die gelehrte Bildung kam diesem Bedürfnisse mit den Reminiscenzen griechisch-römischen Culturlebens entgegen. Und innerhalb der Renaissanceperiode bezeichnet wieder die Zeit des Pontificats Leo's X. die höchste Entwicklung des Festwesens in Italien; Rom und Florenz zeigen den lebhaftesten Wetteifer. Die hervorragendsten Künstler Italiens verschmähten es nicht, ihre ganze Kraft für Schöpfungen einzusetzen, welche nur den Moment verklären sollten — wie dem Mimen, genügt ihnen der Kranz, den die Gunst des Augenblickes flicht. Es gibt Zeitalter, in welchen auch die monumentale Kunst eines oberflächlichen decorativen Zuges nicht entbehrt, und auch wieder Zeitalter, in welchen die Kunst die für den Tag bestimmte Decoration zu hoher Monumentalität erhebt. Das Perikleische Griechenland, das Mediceische Italien darf sich des letzteren Vorzuges rühmen. Burckhardt sagt: »Die decorirende Architektur, welche den Festen zu Hilfe kam, verdient ein eigenes Blatt in der Kunstgeschichte, obgleich sie uns nur noch als ein Phantasiebild gegenübersteht, das wir aus Beschreibungen zusammenlesen müssen« [1]. — Es wird die dankbare Aufgabe eines

---

[1]) Die Cultur der Renaissance, S. 401.

Forschers sein, die entlegenen und zerstreuten Quellen gründlich zu durchforschen und auf solcher Grundlage die Geschichte des italienischen Festwesens der Renaissance zu erzählen; dann wird auch jenes wichtige Blatt der Kunstgeschichte geschrieben werden können, welches uns sicherlich interessante Aufschlüsse über den Einfluss des Festwesens, auf die Entwicklung der monumentalen Kunst geben wird [2]). Einen Beitrag zu dieser noch zu lösenden Aufgabe möchte ich mit der Beschreibung des Capitolinischen Theaters geben, das als Feststätte errichtet wurde, innerhalb welcher Leo's X. Bruder Guiliano, am 13. Sept. 1513, das römische Bürgerrecht erhielt. Der modernen Litteratur ist jede Kunde darüber verloren gegangen; Vasari's darauf Bezug nehmende Stelle im Leben Peruzzi's hat von Seite der Commentatoren keine Beachtung gefunden; um so ausführlicher und lauter sprechen darüber die zeitgenössischen Quellen. Dichter verherrlichten dasselbe [3]), eine Reihe von Relationen wurde von Augenzeugen an vornehme Freunde, welche dem Schauspiele nicht beiwohnen konnten, in verschiedene Städte Italiens abgeschickt. Ein solcher Bericht von Marc Antonio Altieri herrührend und an Lorenzo Orsini gerichtet, wurde vor Kurzem publicirt [4]); eine andere Relation von einem anonymen Festtheilnehmer, die an eine Madonna Lucrezia Bovia di Zanchini in Bologna adressirt ist, befindet sich handschriftlich in der Vaticana; dieser Bericht, welcher in der Beschreibung des Festtheaters und der decorirenden Malereien desselben weit ausführlicher als die früher genannte ist, wurde dem vorliegenden Aufsatze zu Grunde gelegt [5]).

---

[2]) Ich wüsste ausser Muratori's Dissertatio (XXIX) de spectaculis et ludis publicis in einen Antiquitates Italicae mediaevi (tom. II. col. 831 sequ.), Fr. Cancellieri's: Storia de' Solenni Possessi de' Sommi Pontefici (Roma 1802) und dem Capitel über das Festwesen in Burckhardts Cultur der Renaissance keine das Ganze in's Auge fassende belangreiche Publication zu nennen. Dagegen ist schon eine ziemlich reiche Detaillitteratur vorhanden.

[3]) So u. A. Theatrum Capitolinum Magnifico Juliano Institutum per Aurelium Serenum Monopolitanum Et De Elephante Carmen Ejusdem. Romae in Aedibus Mazochianis imperante divo Leone X Pont. Maximo pontificatus sui anno secundo anno dni MDXIV. Das von mir benutzte Exemplar dieses selten gewordenen Büchleins befindet sich in der Münchener Hofbibliothek.

[4]) Giuliano De' Medici Eletto Cittadino Romano ovvero Il Natale di Roma Nel 1513. Relazione inedita di M. Ant. Altieri con prefazione e note di Loreto Pasqualucci. Roma, Tipografia Artero e C. 1881.

[5]) Cod. Vat. cart. et membr. 5381, von fol. 24 an. Der Widmungsbrief, gerichtet »Alla motlo nobile et virtuosa Donna Madonna Lucrezia Bovia di Zanchini, Bolognese« ist datirt »In Campidoglio alli XVIIII di 7bre 1513.«

Leo X. knüpfte die hochfliegensten Plane an das Leben seines Bruders Giuliano; kaum zum Pontificat gelangt, dachte er daran, durch einen feierlichen Act auf dem Capitol den Namen Giuliano's populär zu machen. Er richtete an die Conservatoren die Bitte, sie mögen es veranlassen, dass das römische Volk seinem Bruder und schliesslich dem ganzen Hause Medici das römische Bürgerrecht verleihe [6]). Die Conservatoren, die sich Leo verbinden wollten, gingen mit Feuer auf dessen Wunsch ein, und der Act selbst sollte mit nie gesehener Pracht auf dem Capitol gefeiert werden. Es wurde ein Festcomité, bestehend aus acht Patriziern, Repräsentanten der vornehmsten Familien Roms, gewählt und mit unbeschränkter Vollmacht ausgestattet. Da keines der vorhandenen Gebäude für diesen Act gross genug und festlich genug erschien, so wurde beschlossen, einen besonderen Bau in Form eines Theaters auf dem Capitol zu errichten, innerhalb welchem die religiöse Feier, der politische Act und das solenne Banquet stattfinden sollten. Das Comité betraute dann die beiden Patrizier Girolamo Pico und Giulio Alberino mit der administrativen Leitung dieses Baues [7]).

Man ging sehr radical vor. Zunächst wurden Mauerreste und kleinere Gebäude, welche den Weg, der zum Capitol hinaufführte, einengten, abgetragen [8]). Auf dem Capitolinischen Platz erhob sich dann das Theater. Das Baumaterial war Holz. Der Grundriss des Theaters war ein Viereck; die Länge betrug 17 Canne, die Breite 14, der Bau stieg zu einer Höhe von 8 Canne empor [9]). Die der Fassade entgegengesetzte Seite lehnte sich an den Senatorenpalast, von den beiden Langseiten stiess die eine an den Conservatorenpalast, die andere war gegen die Kirche Ara Coeli gerichtet. Im Innern erhoben sich auf 3 Seiten je 7 Sitzreihen, amphitheatralisch geordnet; sie stiegen zu einer Höhe

---

[6]) Altieri's Relazion ed. Pasqualucci, pag. 20.

[7]) Das Manuscript 5381 nennt bloss den Giulio Alberino »Gentilhuomo Romano D'animo et ingegno grande et sagace«; Altieri's Angabe dürfte die genauere sein.

[8]) »Ha prima destrutte certe muraglie et edificij et hadequati alcuni tumuli di terra per allargare et radrizzare la piu celebre via per la quale si ascende al campidoglio«, Ms. 5381, fol. 28 tery.

[9]) Altieri und der Anonymus geben übereinstimmende Maasse an; der Anonymus gibt eine Erläuterung dieses römischen Längenmaasses: »la canna è misura costumata in Roma lunga piu di tre braccia all' usanza della vostra patria. Aurelius Serenus gibt die Maasse in Ellen an:

»Quod ter viginti sex et complectitur ulnas.
In longum; late sed quinquaginta reportant:
Bis quoque quindenis ulnis spectatur in altum.«

Die Canna betrug 8 Palmen, der römische Palmo beträgt ungefähr $^3/_4$ Par. Fuss. Die Länge des Theaters stellt sich also auf etwas über 33 Meter, die Breite auf ca. 27, die Höhe auf ca. $15^1/_2$ Meter.

von 2 1/2 Canne empor, am Fusse der untersten Sitzreihe befand sich das Stehparterre, 2 Ellen breit und noch ca. 3 Ellen über dem Boden erhoben. In der Tiefe, also dem Eingang gegenüber, befand sich, in gleicher Höhe mit dem Stehparterre, die Bühne, welche die ganze Breite des Theaters und dazu eine Tiefe von 3 Canne einnahm [10]).

Die Sitzreihen und das umlaufende Stehparterre waren fähig, ungefähr 3000 Zuschauer zu fassen. Der Mittelraum des Theaters (die Arena) — der Ort wo das Festmahl stattfinden sollte — hatte eine Länge von 11 Canne und eine Breite von 9 Canne. Die Gerüste, welche das Stehparterre und die Bühne trugen, waren mit künstlerisch ausgestatteter Holzverkleidung bedeckt. Das ganze Theater war mit einem Tuch überspannt, das aus blauem, weissen und grünen Gewebe bestand [11]); unzählbare Kerzenlustres hingen nieder, um die Nacht zum Tag zu wandeln. Die grösste Pracht aber war auf die malerische Decoration der Aussen- und Innenseite des Gebäudes gewendet. Gleich die Fassade war im Sinne altrömischer Monumentalität als Prachtstück behandelt. Auf mächtigem bis zu einer Höhe von zwei Ellen emporsteigenden Basament erhoben sich sechs von fünf Bogen überspannte Säulen. Die Höhe der Säulen betrug 3 Canne mit entsprechendem Durchmesser; Basis, Capitell, Canelluren waren vergoldet. Oberhalb dem Säulengeschoss erhob sich ein Pilastergeschoss, welches von einem breiten Karniess gekrönt war. Ein architravartiger Streif trennte dies Karniess von einem zweiten kaum weniger breiten, während ein schmales vergoldetes Gesims ungefähr eine Elle unterhalb des erstgenannten Karniesses unmittelbar über den Scheiteln der niedrigeren Seitenbögen hinlief. Hier befand sich ein Fries bestehend aus Blumen und Fruchtschnüren und Schilder mit dem mediceischen Wappen und den Buchstaben S. P. Q. R. Oberhalb des offenen mittleren Bogens, der als Eingang diente, las man auf dem Architrav in gewaltigen Goldlettern:

Optimo Principi S. P. Q. R.

Die 4 Seitenbogen waren geschlossen und mit den Bildern von Königen und Helden der römischen Geschichte geschmückt. Das erste Bild rechts vom Eingange zeigte Saturn mit der Sichel auf der Schulter, die Hand des Janus berührend, der, auf einem Felsstück an der Thür einer Hütte sitzend, einen Schlüssel in der Hand, den rechten Fuss auf den Boden gestemmt hielt, während der linke auf einer Schlange ruhte, die sich selbst verzehrt. Oberhalb dieses Bildes am Architrav war ein

---

[10]) Nach Altieri's Angabe erhob sich dies Stehparterre noch ca. 1 canna über den Boden.

[11]) »Fu coperto il theatro tutto d'un grandissimo velo di panno fatto a teste (!) di color turchino et bianco, le due penultime verdi«, fol. 38.

mächtiger Löwe abgebildet, dessen rechte Vorderpranke das Wappenzeichen der Mediceer hielt. Im zweiten Bogen rechts befand sich die Darstellung des Verraths und der Strafe der Tarpeja; es war der Moment gewählt, da sie das Schöpfgefäss auf dem Kopf, das Wasser für die Opferhandlung zu holen, von den Sabinern zu Boden geworfen und getödtet wird. Im Architravstück darüber sah man zwischen Wasserpflanzen den Flussgott Arno mit einem Zweig in der Hand. Im ersten Bogen links vom Eingang erblickte man Zeus mit dem zu ihm aufschauenden Adler; zu den Füssen des Gottes kniete Romulus, die eroberte Rüstung des Aruns opfernd. In dem entsprechenden Architravschild war der Tibergott mit dem Horn des Ueberflusses, dann seitwärts die Wölfin, die beiden Knaben säugend, abgebildet. Im zweiten Bogen links war die Weihe des Capitolinischen Tempels durch Horatius Pulvillus dargestellt, der sich in dieser Function auch nicht durch den Boten stören lässt, welcher ihm die Nachricht vom Tode seiner Söhne bringen soll.

Im Architravfeld darüber sah man wiederum in mächtigen Verhältnissen eine grosse Wölfin, den Romulus und Remus säugend.

Alle diese Malereien waren in terra verde ausgeführt, den Schein statuarischer Werke erstrebend. Der äusseren Pracht entsprach die innere. Hatte man den Eingangsbogen durchschritten, so sah man nächst dem Eingange rechts und links je ein Postament — auf dem einen stand die Wölfin, die beiden Knaben säugend [12]) — ein antikes Bronzewerk — auf dem andern lag die Hand eines Colosses, die eine Kugel hielt. Auch die Hand war ein antikes Werk, dessen ursprüngliche Vergoldung aber nur noch Reste zeigte [13]).

---

[12]) Die Wölfin mit den säugenden Zwillingen ist aufgestellt im Conservatorenpalast, Sala della Lupa. Zwischen 1471—1473 ist die Bronzewölfin aus dem Lateran ins Conservatorenpalais überführt worden, ohne Knaben. (Vgl. Stevenson in den Annali dell' Istituto 1877, p. 380.) Das Zwillingspaar wird bereits von Albertini, De mirab. urbis Romae ed. 1509 genannt (»Lupa aenaea cum Remo et Romulo«). Andreas Fulvius kennt desgleichen die vollständige Gruppe (ed. 1527) lib. II, fol. 20 v. Marliani Urbis Romae Topographia (1544) bringt p. 27 den Holzschnitt. Ich weiss nicht, wo die Quelle für die Annahme liegt, dass Guglielmo della Porta der Urheber der Bronzeknaben sei. Weder Vasari noch Baglioni wissen etwas davon. Auch jeder urkundliche Beweis mangelt. (Vgl. Bertolotti, Artisti Lombardi a Roma I, p. 132 bis 144. Ich meine, dass die beiden Bronzeknaben eine Arbeit vom Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts sind.

[13]) Die Bronzehand befindet sich im Capit. Museum, Zimmer der Bronzen, Nr. 7. Sie wird von Andr. Fulvius erwähnt (ed. Rom. 1527 fol. XXI). Aldovrandi sah Hand und Kugel getrennt: (Diquesto colosso si vede su nel palazzo una gran mano, et un gran pie di bronzo et una pala pure di bronzo, che doveva tenere in mano. (Statue di Roma ed, 1556 p. 269.) Dagegen schreibt Flaminio Vacca (Memorie 1594 ed. 1741 p. 246): »la gran mano che tiene una palla« etc. Vgl. Stevenson a. a. O. p. 380 fg.

Die Rückwand (welche die Bühne begrenzt), auf welche nun das Auge fiel, war wie die vordere Fassade in 5 Abtheilungen gegliedert — die Theilung fand hier durch Pfeiler mit vergoldeten Basen und Capitellen statt. Entsprechend den 5 Bogen der Fassade waren hier 5 Eingänge von der Grösse gewöhnlicher Hauseingänge, sämmtlich mit Portieren von kostbarem Goldstoff geschlossen. Diese 5 Eingänge mündeten auf die Treppe des Senatorenpalastes. Oberhalb der Eingänge war die Wand mit reichen Malereien bedeckt. Es lief zunächst ein Fries ca. 2 Palmen breit hin, der aus einfachem Laubwerk gebildet war. Der zweite war von einer Breite von ungefähr 2 Ellen. Er zeigte das Meer mit allen seinen Gottheiten und seinen Bewohnern. Neptun fuhr hin auf seinem von Delphinen gezogenen Wagen, von Tritonen begleitet. Da war Proteus von einer Schaar von Meergöttern umgeben; Thetis mit der Schaar der Nereiden, Sirenen und anderen Meergottheiten — von welchen einige jungfräuliche Bildung zeigten, andere aber säugende Kinder an den tief herabhängenden Brüsten hielten, andere erschienen auf Seepferden reitend — alle aber scherzend, spielend, mit den verschiedenen Abzeichen versehen. Da sah man dann die verschiedensten Arten von Fische, aber auch Seeungeheuer, wie sie von der Natur nie gebildet werden. Darauf folgte wieder ein schmaler Fries von der Breite des untersten; seine Motive waren Bestandtheile des Wappens der Medici und Anspielung auf Leo's Würde: der Löwe, der Ring, die Straussfeder[14]). Darüber war ein vierter Fries, der sich an den Seitenwänden fortsetzte (also oberhalb der Sitzreihen) von 2 reich vergoldeten Karniessen in die Mitte genommen. Er bestand ganz aus Trophäen verschiedenster Art. Oberhalb des Frieses lief eine Reihe von Wandgemälden durch das ganze Theater — an den beiden Langwänden durch Fenster unterbrochen.

Die Reihe der Gemälde an der Bühnenwand war folgende:

Das erste Bild zeigte die Landung des Aenäas auf der einen Seite — auf der anderen die Etrusker — gekennzeichnet durch das Lilienwappen in ihren Bandnieren, welche den Fremdlingen Hilfe leisten bei Gründung des Reiches. Darunter die Inschrift:

Aenaeas. Hetruscorum Aris. Fundamenta Jacet.

Das zweite Bild führte den Edelmuth Porsenna's vor, den er durch Freigebung der Clelia bewies. Dasselbe Bild zeigte zugleich die Vertheidigung der Tiberbrücke durch Horatius Cocles und den Muth des Mutius Scävola. Die Inschrift lautete:

Porsennae. Regis Liberalitas. Erga Po. Ro.

---

[14]) »Tutto è fatto de' leoni et anelli con diamanti ornate di penne di strutto (-struzzo).« Ms. 5381.

Das dritte Bild zeigte die Neugründung von Florenz als römische Colonie durch das Triumvirat. Die Triumviren auf ihrem Throne, um sie Architekten, Pläne entwerfend, und Bauleute mit ihren Werkzeugen. Darunter die Inschrift:

Florentia . Colonia Po. Ro. A. III. Viris Deducta.

Auf dem vierten Bild sah man Römer zu Pferd und zu Fuss, bewaffnet, mit den Adlerstandarten versehen — auf der anderen Seite die Florentiner mit dem Lilienbanner — in der Mitte der Opferpriester, die Götter anflehend, sie mögen der Versöhnung und dem Frieden günstig sein. Die Inschrift lautet:

Foedus. Istum. A. Po. Ro. Cum. Hetruscis.

Das fünfte Bild führte die feierliche Aufnahme der vor den Galliern geflüchteten Heiligthümer im Castell von Caere, wohin sie von Lucius Albinus geleitet wurden, vor. Die Inschrift besagte:

Hetrusci. Sacra. Po. Ro. Rite. Procurata Custodiunt.

Diese Gemäldereihe setzte sich an den Langwänden fort. An der rechten Seite (an den Conservatorenpalast stossend), nächst der Bühne, befand sich zuerst ein grosses Fenster, umgeben von Trophäen, darüber das römische Wappen von 2 Löwen gehalten. Diese Art von Fensterumrahmung kehrte bei den anderen Fenstern in ähnlicher Weise wieder.

Das zweite Wandfeld zeigte die Ueberführung des Junobildnisses von Vehi nach Rom; Jünglinge in Weiss gekleidet erschienen als Träger, eine grosse Menge andächtigen Volkes folgte. Die Inschrift lautete:

Junonis Simulacrum. Ex Hetruria. Adlat.

Das dritte Feld war wieder von einem Fenster ausgefüllt. Im ersten Feld erschien Scipio auf hohem Feldherrnsessel von Soldaten umgeben, vor ihm Toscaner, welche ihm Waffen und Nahrungsmittel darreichen. Die Schrift besagte:

Hetrusci. Scipionem. Armis. Comeatuque. Donant.

Wieder folgte ein Fenster, darauf zeigte das nächste Bild den Romulus, der eine Centurie mit ihrem Führer zu Pferd Revue passiren lässt und der Centurie den Namen ihres toscanischen Hauptmannes gibt. Man las darunter:

Romulus Centuriam. De Nomine. Hetrusci Ducis. Nominat.

Darauf folgte wieder ein Fenster. Auf der linken, gegen Ara Coeli hingelegenen Seite fand die gleiche Anordnung statt. Die Fläche ist in sieben Felder getheilt, von welchen das erste, dritte, fünfte, siebente durch Fenster ausgefüllt waren, während das zweite, vierte und sechste folgende Darstellungen zeigten.

Auf dem zweiten Felde sah man einen antiken Tempel, davor einen Opferaltar, rechts vom Opferaltar stand der opfernde etruskische

Priester, umgeben von seinen Gehilfen, auf der linken Seite befanden sich römische Priester und Magistratsvertreter. Die Inschrift besagte:

Haruspices. Hetrusci. Semper. A Po: Ro. Consulti.

Auf dem vierten Felde war eine Vogelschau durch etruskische Priester, unter Beisein vieler Römer, dargestellt. Die Inschrift erklärte:

Augurum Disciplina. Hetruria. Romam invecta.

Auf dem sechsten Felde endlich sah man die Herrlichkeit des alten Roms und auf dem Throne, vom Volke umgeben, den König der Römer, der etrurischer Abstammung war, Tarquinius. Darunter hiess es:

L. Tarquinius. Hetruscus Romae. Regnat.

Auch die innere Seite der Eingangswand war mit bildlichen Darstellungen bedeckt. Wie schon erwähnt, war der mittlere Bogen als Eingang geöffnet, während die 4 Seitenbogen geschlossen waren, also zu bildlichen Darstellungen verwendet werden konnten. Die erste Darstellung führte eine Schülerschaar mit ihrem Lehrer vor. Die Inschrift lautete:

Roma. Liberis Erudiendi. In Hetruriam Mittuntur.

Im zweiten Bilde sah man Romulus, von einer Schaar Toscaner umgeben, welchen er in Rom das Bürgerrecht und den Mons Coelius als Wohnsitz verlieh. Hier las man:

Romulus Coelium Montem Hetruscis. Dat. Habitandum.

Der mittlere Bogen trug, entsprechend der Inschrift, an der äusseren Seite in erhobenen mächtigen Goldbuchstaben die Worte:

Hilaritas Publica [15]).

Der vierte Bogen zeigte die Darstellung eines Theaters, mit den recitirenden Schauspielern auf der Bühne und dem mit Volk angefüllten Zuschauerraum. Die Inschrift lautete:

Ludi. Scenici. Ab. Hetruscis. Adcepti.

Im fünften und letzten Bogen sah man die römischen Behörden, auf ihren Ehrensitzen und Richterstühlen mit den Lictoren zur Seite. Die Inschrift erklärte den Inhalt:

Insignia. Ro. Imperii. Ab. Hetruscis. Sumpta.

Um das ganze Theater herum lief dann als Corona ein Fries zwischen 2 Karniessen; die Breite desselben betrug ungefähr eine halbe Canna. Die Malerei des Frieses zeigte Wappenschilde, die Symbole der Stadt, den Löwen, die säugende Wölfin etc., auf mehreren der Wappenschilde las man die Buchstaben: S. P. Q. R.

So waren sämmtliche Malereien des Theaters Hinweise auf die

---

[15]) Pasqualucci las in Altieri's Relation wohl nur irrthümlich: Kcaritas publica (p. 31).

uralte Verbindung Roms mit Florenz, nicht selten auf Mythus und Legende allein gestützt — jetzt aber durch die Wahl eines Sprösslings der ersten Familie von Florenz zum Herrscher von Rom zur Wirklichkeit geworden.

Der Bau und seine Ausschmückung hat das Staunen ganz Italiens hervorgerufen. Von überall her strömte man nach Rom, um das Wunderwerk zu sehen. Greise, die durch die Last der Jahre das Gehen verlernt, liessen sich zur Stelle tragen, römische Frauen und Jungfrauen, welchen es sonst von den Ihren kaum gestattet wurde, die Kirchen zu besuchen, durften dies Wunderwerk betrachten gehen [16].

Wenn derselbe Berichterstatter dann in Bezug auf die Trefflichkeit der Malereien sagt, dass er sich nicht überzeugen könne, dass irgend ein Werk des Apelles, Zeuxis oder Parhasios diesen an Feinheit und Schönheit vorausgegangen sei, so mag man dies auf den Enthusiasmus des Berichterstatters zurückführen; interessanter und gewichtiger dagegen ist, was er weiter anführt. — »Confirmano la mia opinione la turba delli Pittori moderni, quali non solo commendano et al cielo exaltano questa opera, ma specchiandosi in essa non sene sanno partire et quindi pigliano la Proportione et exempij et mai passa giorno che gran moltitudine non vi stia intorno per imparare, credo che hormai non resti pezzo di cornici, delli quali non habbiano preso le misure et modello nè tronco in fregio, dell' altre figure taccio che no habbiano accuratissimamente ritratto« [17].

Und der ganz nüchtern relationirende Altieri schreibt: »che per universal giudicio e parere si testifica che dall' Impero de' Romani fino al tempo d'hoggi mai in Roma locale da spettacoli fabbricato fusse, che d'ornato gratia, e misura a questo s'aguagliasse« [18].

Solche Vollendung des Ganzen und des Details, der Architektur und der Malereien, welche Künstler aus ganz Italien anlockte, die nicht müde wurden, das Vorhandene zu copiren und nach dem Vorhandenen

---

[16]) »Alcuni vecchij, quali per buon spatio di tempo non sono altre volte usciti di casa et dio sa se piu vi usciranno vivi, gravati dagl' anni, quelli che non hanno potuto venire, si son fatti portare et ben vi mirato il tutto, ingenuamente confessano, mai non haver veduta cosa simile. Molte matrone Romane e vergini, à cui à pena da' suoi è permesso tal volta ire a visitare li tempi, sono state mandate insieme con li teneri fauciulli, accio se ne ricordino sempre a veder' questo teatro« . . . . Ms. cit. fol. 37.

[17]) Fol. 38.

[18]) Ed. Pasqualucci, p. 26. Ueber die Malereien Aurelius Serenus:
»Depicta inferius depicta in vertice summo
Hujus et eximii implerunt decora alta theatri
Pictores: quorum priscis non cederet ullus« . . . . ed. cit. B. III.

zu skizziren, dürfte wohl den Schluss erlauben, dass die hervorragendsten künstlerischen Kräfte, über welche Rom damals verfügte, an dem Werke thätig waren. Dass kein grosser Meister verschmähte, solchen für den Tag bestimmten Decorationsarbeiten seine Kraft und seinen Fleiss zu leihen, wissen wir ja aus einer ganzen Reihe von Beispielen; hatte doch wenige Monate vorher der berühmte Antonio da San Gallo es nicht verschmäht, die Zimmermannsarbeiten gelegentlich der Krönung Leo's X. zu leiten [19]. — Der anonyme Schreiber der Vatic. Relation betont gleichfalls, dass die tüchtigsten Architekten, Handwerker, Maler, die man überhaupt finden konnte, für das Werk ausgewählt wurden [20]. Man sollte nun meinen, dass als Architekt des Theaters derselbe Antonio da San Gallo fungirt haben dürfte, der vor wenigen Monaten die Architekturarbeiten dirigirt. Das aber war nicht der Fall; dagegen nennt uns Altieri einen Namen als leitenden Architekten, der bisher der Künstlergeschichte völlig unbekannt war: Messer Pier Possello, Toscaner von Geburt [21]. Die Unbekanntschaft des Namens braucht nicht gerade auf den Gedanken zu führen, dass man es hier mit einer Kraft untergeordneten Rangs zu thun habe; die Forschung der jüngsten Zeit hat schon eine ganze Reihe von bis dahin unbekannten Künstlernamen zu Tage gefördert, welchen durch urkundliche Beweiskraft Werke zugeeignet werden mussten, die seit Vasari mit ganz geläufigen glänzenden Namen der Künstlergeschichte verbunden waren; hoffen wir also, dass es redlicher Forscherarbeit noch gelingen werde, für den Namen Pier Possello die concrete Künstlerpersönlichkeit zu finden oder vielmehr herzustellen.

Die Malereien waren, wie ich schon andeutete, nach einem einheitlichen bestimmten Programm durchgeführt; der Autor desselben wird uns von Aurelius Serenus genannt:

Texuit historias Phedrus longo ordine vates
Quem fecisse puto majus pictoribus ipsis
Artis opus: nam dux belli plus laudis habebit
Militibus: liceat verum si jure fateri. B. III.

Also derselbe Thomas Inghirami, den ich bereits als Organisator

---

[19]) Eugene Müntz, Raphaël, p. 416.

[20]) Costui (Guilio Alberino) fatta elettione de' megliori architetti, fabri et pittori che possibil. sia stato ritrovare.

[21]) . . . Messer Girolamo Pico. Guilio Alberino . . . »deputaro fra gli infrascritti Messeri e Fabricieri per lo piu prestante et egregio Architetto Messer Pier Possello di natione Toscana il quale per sodisfare alla singulare opinione si havea di lui e presente maggior gloria della patria sua, postposta ogni difficoltà lo redusse primo et a tal perfetione che per universal giuditio« etc. p. 26.

eines Agonalfestes auf der Piazza Navona nachwies (der kunstbegeisterte Leo X. fand ein solches Amt des Bibliothekars der römischen Kirche nicht unwürdig), fungirte auch hier als Arrangeur [22]). Charakteristisch für die Anschauung der Renaissance-Scriptoren ist jedenfalls die Aeusserung des Aurelius Serenus, dass derjenige, welcher eine schöne Fabel findet und sie für die künstlerische Darstellung zurichtet, noch höheres Lob verdiene als der ausführende Künstler selbst.

. . . Dux belli plus laudis habebit milibibus — das wird es uns noch oft erklären müssen, wenn wir von dem Berichterstatter über ein Kunstwerk statt des ausführenden Künstlers den Redacteur des Stoffprogrammes genannt finden. Das lässt uns denken an das Lob der »bella invenzione«, die L. B. Alberti gleich in der Programmschrift der neuen (Renaissance-) Kunstanschauung aussprach [23]).

Vorläufig können wir nur den Künstler zweier Gemälde mit Namen nennen — es ist dies kein Geringerer als Baldassarre Peruzzi. In der Biographie dieses Künstlers heisst es:

E nell' onoratissimo apparato che fece il popolo Romano in Campidoglio, quando fu dato il bastone di santa Chiesa al duca Guiliano de' Medici, di sei (sic!) storie di pittura che furono fatte da sei diversi eccellenti pittori, quella che fu di mano di Baldassarri, alta sette canne e larga tre e mezzo, nella quale era quando Giulia Tarpea fa tradimento di Romani, fu senza alcun dubbio di tutte l'altre giudicata la migliore. Ma quello che fece stupire ognuno, fu sa prospettiva o vero scena d'una comedia, tanto bella che non è possibile immaginarsi più; perciò che la varietà e bella maniera de' casamenti, le diverse loggie, la bizzarria delle porte e finestre, e l'altre cose che vi si videro d'architettura, furono tanto bene intese e di cosi straordinaria invenzione, che non si può dirne la millesima parte« [24]).

Aus der gegebenen Beschreibung geht hervor, dass also von Peruzzi das Bild im zweiten Bogen der Fassade rechts vom Eingange herrührte, und dass er dann weiter der Künstler des Bildes im vierten Bogen an

[22]) Vgl. Repert. II, S. 416. Thomas Inghirami (geb. zu Volterra 1470), der von einer Darstellung von Seneca's Phädra her (vor Raffaello Riario) den Namen Phädra führte, wurde bereits von Julius II. zum Bibliothekar der Vaticana ernannt. Er starb 1516. Dass er zu Raphael's näherem Umgange gehörte, dafür zeugt das von Raphael gemalte Porträt Inghirami's.

[23]) Der Umgang mit Dichtern und Schriftstellern wird den Künstlern von besonderem Vortheile sein »molto gioveranno ad bello componere l'istoria, di cui ogni laude consiste in la inventione, quale suole avere questa forza, quanto vediamo, che sola, senza pictura per se la bella inventione sta grata.« Meine Ausgabe von Alberti's Kleineren kunsttheoret. Schriften, p. 145.

[24]) Vasari ed. Milanesi IV, p. 595.

der inneren Seite der Eingangswand war. Der anonyme Berichterstatter ist über diese Darstellung so voll Lobes, wie Vasari selbst: er fügt der Beschreibung der Darstellung der Bühne und der Schauspieler hinzu, letztere seien »tanto artificiosamente designati che pareno con suoi atti, gesti et parole dilettar et dar piacere al populo, che li guarda.«

Ueber die Künstler der übrigen Bilder fehlt vorläufig jede Nachricht; die einstimmigen Angaben, dass sie unter den tüchtigsten Künstlern des damaligen Roms gewählt wurden, lässt die Vermuthung nicht zu, dass wir sie unter jenen Decorationsmalern zu suchen hätten, welche z. B. bei den Vorbereitungen zum Sacro Possesso oder bei dem früher erwähnten Agonalfeste thätig waren. Vielmehr lässt uns der Name Peruzzi annehmen, dass Künstler aus der Umgebung Raphael's für dies Werk gewonnen worden waren. Vielleicht gibt dieser Bericht Veranlassung, noch künstlerischen Resten dieser Malereien und damit auch den Künstlern derselben auf die Spur zu kommen.

In jedem Falle ist das über Nacht emporgestiegene Capitolinische Theater von 1513 — dessen Existenz nur einem festlichen Moment dienen sollte — ein nicht zu missendes Zeugniss für den hohen monumentalen Sinn, den Reichthum stets prompter künstlerischer Kraft und den geläuterten öffentlichen Geschmack des leoninischen Zeitalters.

Zur Geschichte der Strassburger Münsterbaumeister.

Von Dr. **Al. Schulte.**

1. Die Reihenfolge der Münsterbaumeister.

Für die Geschichte des Strassburger Münsters, namentlich für die Geschichte der einzelnen Baumeister, ist bisher eine nicht unwichtige Quelle nur sehr ungenügend ausgebeutet worden, nämlich die Spruchbriefe der Münsterbaumeister. Die Entscheidung der baupolizeilichen Streitigkeiten, der grossen wie der kleinen, war nämlich seit etwa Mitte des 14. Jahrhunderts in die Hand von drei, später fünf Sachverständigen gelegt, die von der Stadt für treue Pflichterfüllung in Eid genommen wurden. Zeit des Gerichtes war meist der Sonntag, als Ort wird häufiger »die Hütte« angegeben, worunter nach Allem die Münsterbauhütte zu verstehen ist; war doch der erste unter den Schiedsrichtern der Münsterbaumeister selbst. Dieses ist so regelmässig der Fall, dass bei den Spruchbriefen, in denen ein Münsterbaumeister nicht erscheint, der Schluss berechtigt ist, dass entweder diese Stelle unbesetzt oder der Inhaber zur Zeit nicht in Strassburg anwesend war. Wir erhalten also durch die Spruchbriefe eine sichere Begrenzung der Thätigkeit der einzelnen Baumeister. Daneben sind die angehängten Siegel von grosser Bedeutung, da sie im Wappen die Steinmetzzeichen resp. Marken des Baumeisters und der übrigen Sachverständigen (Maurer und Zimmermeister) enthalten, welche sich an den von ihnen ausgeführten Bauten wieder finden. Für das 14. Jahrhundert freilich wage ich nicht die Identität der Steinmetzzeichen und Wappenbilder zu behaupten; für Ulrich von Ensingen folgt sie aber daraus, dass das Wappenzeichen auch am Münster selbst sich wiederfindet, und seitdem ist Wappen und Steinmetzzeichen nachweislich überhaupt identisch.

Im Folgenden sind nur die Zeichen der Münsterbaumeister beschrieben und abgebildet; auf die übrigen einzugehen, ist ohne Hinzufügung einer grossen Menge von Abbildungen unmöglich.

Der älteste Spruchbrief, der mir bekannt geworden ist, ist einer des »wergmeister Gerlach«, der mit Heintzeman von Basel »wergman der selben stette zů Stroszburg« einen Streit zwischen Henselin Spirer und Henselin Lamprecht über die Theilung eines Hauses entscheidet. Er ist datirt von 1366 Samstag vor Oculi (März 7.) [1]. Kraus setzt den Beginn der Thätigkeit Gerlachs in das Jahr 1341, wo er zum ersten Mal als Vertreter der Zunft der Steinmetzen und Maurer im Rath sitzt [2]. Schon vorher findet sich der Name Meister Gerlachs in dem Rechnungsabschluss des Münsterbaus von 1338, und zwar steht er nach dem Schaffner und den Pflegern des Frauen-Werkes und vor Erwin, Meister Erwin und Meister Johannes Winlin u. s. w., die offenbar alle am Baue thätig betheiligt sind [3]. Der Spruchbrief von 1366 ist leider nur in einer Copie erhalten, also ohne Wiedergabe des Siegels. Dasselbe fand sich jedoch an einer Urkunde des Stadtarchivs von 1355, wo Gerlach als Schöffe einen Vertrag zwischen Schmieden und Goldschmieden besiegelt. Es zeigt auf einem Wappenschild in einem Schrägbalken drei über einander gelegte Hämmer. Es ist das zugleich auch das Wappenschild, das die Zunft der Steinmetzen und Maurer führte [4].

Nach seinem Tode (1371) folgt Meister Konrad, oder, wie er häufiger heisst, Cůntze (—1381). Von ihm sind mir zwei Spruchbriefe bekannt: ausser dem bereits Kraus bekannten von 1380 noch einer aus dem folgenden Jahre. An beiden ist das Siegel erhalten, dessen Legende lautet: S. Cunzonis dci wercmeister. Das Wappen selbst ist ganz gleich dem, das Meister Gerlach führte.

Ueber die Dauer der Thätigkeit Michaels von Freiburg, dessen Schwörbrief vom 18. Juni 1383 uns die Zeit seines Amtsantrittes angiebt, war bisher Nichts bekannt. 1385 (am Palmenabend März 25.)

---

[1]) Im Folgenden habe ich darauf verzichtet, die genauen Daten sämmtlicher Urkunden, und den betreffenden Aufbewahrungsort anzuführen. Sie entstammen fast alle dem Stadtarchiv, Hospitalarchiv und Bezirksarchiv zu Strassburg, wenige dem Thomasarchiv und dem Frauenhausarchiv daselbst.

[2]) Vgl. für das Folgende stets Kraus: Kunst und Alterthum im Elsass, Bd. I, an den entsprechenden Stellen.

[3]) Abgedruckt in dieser Zeitschrift Bd. I, 394. Einen noch älteren Rechnungsabschluss (1328) fand ich in einer Copie im Stadtarchiv. Er gleicht in seiner Anlage ganz dem von 1338, leider ist aber die Reihe der Personen, welche bei der Rechnungsablage anwesend sind, mit den Pflegern abgebrochen und an Stelle der für uns wichtigsten Namen hat der Copist u. s. w. gesetzt. — Ueber Gerlach vgl. das, was weiter unten über die Erwin'sche Familie gesagt ist.

[4]) Vgl. die beigefügte Abbildung nach Königshofen ed. Schilter, S. 1106, und Heitz: Strassburger Zunftwesen.



1.
Siegel Meister Gerlachs
(1338? bis 1371.)



2.
Wappen der Zunft
der Steinmetzen und
Maurer, nach einem
Glasgemälde von
1336.



3.
Meister Cuntze
(1372? bis 1381) (1382?).



4.
Michael von Freiburg.
(1383—1385 ?)



5.
Claus von Lore
(1394 bis 1399.)



6.
Ulrich von Ensingen
(1399—1419.)



7.
Johann Hültz
(1419—1449.)



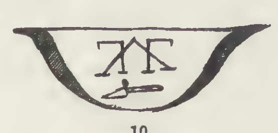
8.
Jost Dotzinger (1453? bis 1470?).



9.
Hans Meyer (Hammer?)
(1486—87? und 1512?
bis 1518?)



12.
Bernhard von Heidelberg
(1520—1551.)



10.
Steinmetzzeichen
Jakob von Landshuts,
nach Heckler.



11.
Jakob von Landshut (1496—1509.)

stellt er einen Spruchbrief aus, dessen nur in Bruchstücken erhaltenen Wappen ein Dreipass zu Grunde liegt.

Claus von Lore liess man bisher 1397 in sein Amt eintreten; aber bereits 1394 (St. Thomas Abend des Apostels, December 20.) stellt er als »wergmeister der hohen stifte unser frouwen münster zů Strasburg« einen Spruchbrief aus, ein zweiter von 1397 enthält auch sein Siegel: es zeigt in einem dreieckigen Wappenschild ein grosses, etwas liegendes *S*, aus dessen Mitte noch ein dritter Arm hervorwächst. Ueber ihn berichtet ein Fortsetzer der Königshofen'schen Chronik zum Jahre 1399: »in demselben iore wart och abgesetzet ein schaffener und ein kapplon und ein werkmeister und zwen pfleger unser frowen hus« [5]. Es scheint schlechte Verwaltung des Vermögens die Veranlassung zu diesem Vorgehen gegeben zu haben, da nicht allein der Baumeister, sondern auch sämmtliche Kassenbeamte abgesetzt wurden.

Wenn auch Ulrich von Ensingen schon 1399 in den Baurechnungen als Werkmeister bezeichnet wird, so hat er jedoch wohl nicht gleich diesem Baue seine ganze Thätigkeit gewidmet, sagt doch der Rath, 1402, dass der Bau eine Zeit lang ohne Leitung gewesen. Alle 6 erhaltenen Spruchbriefe fallen in die Zeit von 1414 (Sonntag vor Martini, 4. November) — 1418 (November 11.) Wenn nun auch es denkbar bleibt, dass Ulrich zunächst von 1399 bis nach 1402, wo er noch erwähnt wird, und dann wieder von 1414 bis 1418 die Bauleitung geführt habe und so in der That für die Junker von Prag ein Platz bliebe, so wird diese Annahme doch dadurch ausgeschlossen, dass der nach Ausweis der Steinmetzzeichen von Ulrich ausgeführte Theil des Thurmes unmöglich in so kurzer Zeit könnte ausgeführt sein. Hoffentlich wird hier aber noch ein archivalischer Fund Klarheit verschaffen und alle Zweifel über das Leben dieses Mannes beheben, der, wenn auch künstlerisch nicht allzu bedeutend, von seiner Zeit aber ausserordentlich hochgeschätzt wurde. Die Pressel'schen Mittheilungen über Ulrichs Aufenthalt in Mailand gewähren einen trefflichen Einblick in seine künstlerische Thätigkeit [6]. Sich in die Ideen und Pläne eines Andern zu versenken, einen Bau in demselben Geiste fortzuführen, in dem er erdacht war, ist nicht seine Sache, sein Kunstideal ist höchste Anspannung aller verticalen Tendenzen, die Säulen des Mailänder Münsters sind ihm nicht hoch genug. Da der trotzige Deutsche seine

---

[5]) Diese bisher unbeachtete Angabe findet sich in der Donaueschinger Handschrift Königshofens und zwar von dem zweiten Fortsetzer, einem Strassburger Geistlichen, nachgetragen. Abgedruckt bei Mone, Quellensammlung zur badischen Landesgeschichte, III, 512.

[6]) Ulm und sein Münster. 1877. S. 128 ff.

Pläne bei den Lombarden nicht durchsetzen kann, verlässt er nach viermonatlichem Aufenthalt Mailand wieder. Selbständigkeit und Kühnheit sind auch die Charakteristika seiner Arbeiten am Strassburger Münster; nicht einmal im Detail finden sich Anklänge an die Erwin'sche Façade. — Steinmetzzeichen wie Siegel sind bereits von Kraus veröffentlicht.

Von Ulrichs Nachfolger, Meister Johannes Hültz von Köln, dem Vollender des Nordthurmes (1419—1449), ist eine grosse Anzahl von Spruchbriefen erhalten; auf die Jahre 1426 bis 1446 vertheilen sich die 20 mir bekannten. Das Steinmetzzeichen ist von Kraus veröffentlicht (S. 393, vgl. S. 701), das Siegel zeigt das Steinmetzzeichen in einfachem Schilde. Die früher vielfach vertretene Ansicht, als sei Johannes Hültz der vom Bischof Alfonso von Kartagena 1442 nach Spanien mitgenommene Johann von Köln, der am Dom von Burgos thätig war, erweist sich durch die auf diese Jahre fallenden Spruchbriefe (1442 : 1, 1443 : 3) als irrig [7]).

Nach Hültz übernahm abermals ein Glied der Ensinger'schen Baumeisterfamilie, Matthäus von Ensingen, für kurze Zeit die Bauleitung, die er jedoch bald wieder niederlegte, da er sich mit der Stadt nicht verständigen konnte. Aus der Rechnung des Frauenhauses vom Jahre 1450 — 51 theile ich folgende Stelle mit: »item hant meister Matheus, ich (der Schaffner der Fabrik) und unser diener, alse wir gen Wallis nach dem heiltum rittent, 9 lib. 18 sol. 8 den., (nach unserm Geld etwa 400 Mark) dem heiligen opfert wie 1 güldin«. Den Grund dieser Pilgerfahrt (nach St. Moritz in Wallis?) verschweigt leider die sonst allzu redselige Rechnung.

Von Jost Dotzinger von Worms, der äusserlich die Stellung der Strassburger Bauhütte am meisten hob, sind 9 Spruchbriefe aus den Jahren 1453—70 erhalten. Das Zeichen in seinem Wappen, ein M mit einem Kreuz in der Mitte, hat Kraus publicirt (I, 399).

Von 1470—87 ist kein Spruchbrief vorhanden, ebensowenig ist anderweitig etwas Zuverlässiges über die Reihenfolge der Baumeister berichtet. Aus dem gänzlichen Fehlen von Spruchbriefen während dieser Zeit wird man schliessen dürfen, dass entweder während längerer Zeit die Baumeisterstelle unbesetzt war oder sich doch die Baumeister schnell folgten, was dann mit dem sonst meist unzuverlässigen Heckler'schen Manuscript stimmen würde. Erst mit dem Jahre 1486 gewinnt man mit der Anstellungsurkunde des Meisters Hans Hammer von Werde wiederum einigen festen Boden. Jedoch ist auch hier die Identität mit

---

[7]) Von Interesse ist ein Spruchbrief von 1438, der einen Streit zwischen mehreren Frauen und Hans Otten dem Maler beendet.

einem »Hans Meiger, werckmeister unser lieben frowen münster«, von dem zwei Spruchbriefe aus dem Jahre 1487 sich vorfanden, nicht sicher zu begründen, wenn auch höchst wahrscheinlich. Das den Spruchbriefen angehängte Zeichen ist dasselbe mit dem, welches Jost Dotzinger verwandte, und das ganze Siegel wird wieder von dem in den Jahren 1512—18 nachweisbaren Münsterbaumeisters Hans Hammer verwandt. Es ist wohl kein Zweifel, dass beide identisch sind. Wo sich Hans Meiger (Hammer) in der Zwischenzeit aufhielt, ist nicht bekannt. Nach 1487 tritt wieder dieselbe Unklarheit ein, die über die Zeit vor 1486 herrscht, es fehlt ganz an zuverlässigen Nachrichten. Heckler fabulirt von einem unbekannten Meister, der bald wieder abgesetzt sei. Seinen Combinationen wird man misstrauen müssen, nur soviel scheint mir gewiss, dass 1490 wie auch 1493 und 1495 die Stelle des Baumeisters unbesetzt war. 1490 entscheidet Hans Erewin von Lore, barlier des werkes unser lieben frowen münster der hohen stifft zu Straszburg mit zwei andern Werkleuten einen Streit, 1493 und 1495 (Christi Himmelfahrt, Mai 28.) ist ausdrücklich die Abwesenheit eines Baumeisters im Titel des »Lorentz von Vendenheim anstatt eins werckmeisters unser lieben frowen münster« hervorgehoben.

Von Jakob von Landshut, dessen Thätigkeit ohne Zweifel also erst mit dem Ende des Jahres 1495 beginnt, sind sechs Spruchbriefe aus den Jahren 1496—1509 erhalten. Der letzte Spruchbrief ist vom 13. Mai 1509 datirt, sein Tod erfolgte am 6. August desselben Jahres. Aus dem Jahre 1499 findet sich ein Spruchbrief, in dem Jakobs Name unter den Schiedsrichtern fehlt. Jakobs Steinmetzzeichen hat uns Heckler aufbewahrt (Kraus, S. 700); der obere Theil findet sich in ungefähr derselben Gestalt auf den Siegeln der Spruchbriefe wieder: von einem obern horizontalen Balken gehen nach unten zwei Pfähle aus, über diese Figur ist ein Winkelhaken (Winkel nach unten, Scheitel im Ansatzpunkte der vertikalen an den horizontalen Balken) gelegt. Nach ihm übernahm Hans Hammer wieder das Amt am Strassburger Münster; zwei Spruchbriefe von 1514 und 1518 sind neben dem bei Kraus erwähnten Anschreiben von 1512 die einzigen Zeugnisse seiner Thätigkeit, die Heckler wohl mit Recht auf das ganze zweite Jahrzehnt ausdehnt.

Nach Heckler war von 1520—39 Bernhard Nonnenmacher, von 1539—51 Bernhard von Heidelberg Münsterbaumeister. Allem Anscheine nach ist das nur eine Person; denn in 15 Spruchbriefen aus den Jahren 1521—50 heisst der Werkmeister ganz gleichmässig: Bernhard von Heidelberg und an allen findet sich dasselbe Siegel, dessen Wappenschild ein ziemlich complicirtes Steinmetzzeichen enthält, dem

ein senkrechtes Kreuz mit unten nach rechts umgebogenen Stamm und ein schrägliegender Winkelhaken zu Grunde liegt. Die Siegelstempel seit Hans Hammer, bei dem sich zuerst Einflüsse der Renaissance zeigen, sind ganz im Geschmack des 16. Jahrhunderts.

Mit Bernhard von Heidelberg sind wir in die Zeiten gekommen, in denen das Amt des Münsterbaumeisters für die Entwicklung der Kunstgeschichte allen Einfluss verloren hat. Zugleich beginnen jetzt auch die Angaben Hecklers, der selbst Münsterbaumeister war, glaubwürdiger zu werden, so dass von hier ab die immer wachsende Zahl von Spruchbriefen für die Forschung keinen Ertrag mehr abwirft.

Die übrigen an den Spruchbriefen hängenden Steinmetz-, Zimmermeister- und Maurerzeichen bieten natürlich ein reiches Material für die Geschichte der Privatarchitektur der Stadt Strassburg, da es mit ihrer Hülfe möglich sein wird, viele Bauten, die noch heute das Zeichen des Erbauers zur Schau tragen, nach Alter und Erbauer zu bestimmen.

---

2. Die Familie Erwins.

Die fleissigen Nachforschungen der letzten Jahrzehnte haben ein ziemlich beträchtliches Material für die Geschichte der Erwin'schen Familie zusammengetragen, zu dem ich im Folgenden ein paar Ergänzungen bieten möchte, die (wenigstens in dem einen Fall) auch unsere kunsthistorischen Kenntnisse erheblich fördern.

In einer Wiener Handschrift (k. k. Hofbibliothek Nr. 410) findet sich eine Abschrift einer undatirten Urkunde, welche berichtet, dass Hartung von Ehenheim, Frühmesser in Gossenheim, ein Grundstück in Oberhausbergen vor Strassburg in Erbleihe gegeben hat: »Gerlaco, nato quondam magistri Erwini, civis Argentinensis« [8]). Da die Handschrift, ein Formelbuch aus der Zeit Bischof Johanns von Dirpheim (1306—28), vor 1330 geschrieben ist [9]), so kann der als verstorben bezeichnete Meister Erwin nur der 1318 verstorbene Erwin I. sein. Was ist aus diesem Gerlach geworden? Sollte es nicht der Münsterbaumeister Gerlach sein, der zuerst 1338 beim Münster auftritt, und dann den Bau bis 1371 leitete? Sämmtliche Nachkommen Erwins, deren Stand sich nachweisen lässt — mit alleiniger Ausnahme des Erbauers des Grabens von Tüngentheim, der aber doch auch innerhalb des Baufaches blieb,

---

[8]) Regest der Urkunde bei Chmel: Handschriften der Wiener Bibliothek II, 319, Nr. 144.

[9]) Vgl. Nikolaus Rosenkränzer: Bischof Johann I. von Strassburg, 1881, S. 101 ff., der auch die Zuverlässigkeit des Formelbuches, das sich aus wirklichen nicht fingirten Urkunden zusammensetzt, erweist.

waren Steinmetzen und arbeiteten am Strassburger Münster [10]). Dazu kommt, dass der Name Gerlach der einzige ist, der neben den Namen Johann, Erwin und dessen Verkleinerung Winlin in der Erwin'schen Familie vorkommt: Gerlach heisst nämlich ein Sohn Johannes Winlins.

Nach dem allerdings sehr dürftigen Material zu urtheilen, scheint es, dass nach Erwins Tode seine Söhne gemeinsam die Bauleitung übernahmen, dass diese nicht einem allein anvertraut wurde. Johannes Winlin, Erwin und Gerlach werden zugleich als Meister bezeichnet im Rechnungsabschluss von 1338, sie wechseln einander ab als Vertreter der Zunft der Steinmetzen und Maurer im Rathe [11]). Später tritt dann freilich Gerlach als alleiniger Werkmeister auf.

Wenn der untere Theil des Münsters bis zur Plattform, wie er im Jahre 1365 vollendet wurde, einen durchaus einheitlichen Charakter trägt, wenn im Grossen und Ganzen nur im plastischen Schmuck ein Unterschied zwischen älteren und jüngeren Theilen zu bemerken ist, die Architektur aber fast keine Spur der mehr als 70 Jahre trägt, die zwischen der Stunde liegen, wo der Plan ersonnen, und dem Augenblicke, als der letzte Stein eingefügt wurde, so ist für diese allen Gepflogenheiten mittelalterlicher Baumeister entgegengesetzte conservative Bauweise nun der Erklärungsgrund gegeben: die Pietät gegen das grosse

---

[10]) Den Architekten von Haslach brauche ich nicht auszunehmen, da er seine Schule am Münster durchmachte.

[11]) Die Strassburger Maurerzunft umfasste anfangs auch die Münstersteinmetzen, anfangs sind auch durchgängig die Münsterbaumeister Vertreter der Zunft im Stadtrathe (seit 1332), allmählig treten sie zurück, verschwinden dann gänzlich. Eine Regelung des Verhältnisses der Zunft zum Münsterbau wurde dann im Jahre 1402 getroffen, wovon die bekannte Urkunde berichtet (Repert. I, 77 ff.), die zu den phantastischesten Deutungen Anlass gegeben hat. Ein ruhiger Forscher wird überhaupt die landläufigen Anschauungen über das Hüttenwesen mit seinen Anfängen des Freimaurerthums, Geheimnisskrämerei u. s. w. mit sehr kritischen Augen betrachten müssen. Zur Illustration des allmähligen Zurückweichens der Münstersteinmetzen aus der Zunft der Maurer und Steinmetzen führe ich nach dem officiellen Rathsbuche der Stadt die Jahre an, in denen der Vertreter im Rathe allem Anscheine nach auch am Münster beschäftigt war. 1332: meister Johannes Winlin, 1333 fehlt, 1334 meister Johans Winlin, 1335 Erwine, 1337 derselbe, 1340 Werlin (?), 1341 meister Gerlach, 1344 fehlt, 1345, 1349 derselbe, 1351 Gerlach, 1353, 1355 meister Gerlach, 1357 Johans Winlin, 1359 Gerlach, 1361 Johannes Erwin, 1363, 1365, 1368, 1370 Gerlach, 1372, 74, 76, 78, 80, 82 Cůntz der wergmeister. Seit dieser Zeit begegnet uns dann kein Name mehr, von dem wir nachweisen können, dass er mit dem Münster in Beziehung stand. Von 1349—1382 alternirten offenbar Münstersteinmetzen und Maurer. Das Uebergewicht, welches letztere allmählich in der Zunft erhielten, zeigt sich auch darin, dass die Zunft seit Mitte des Jahrhunderts immer häufiger die Bezeichnung: „murer" führt an Stelle der älteren: „steinmetzen".

Werk ihres Vaters liess bei den Söhnen Erwins fast ganz die starke Kraft individueller Neigungen zurücktreten, die Sucht, nur eigene Gedanken zum Ausdruck zu bringen, unbekümmert, ob das Neue und Alte harmonisch zusammenklingen. Es ist hier das seltene Beispiel gegeben, dass ein mittelalterlicher Baumeister einen fremden, wenn auch nahe verwandten Gedanken, nachdenkt und respectirt. Mit Gerlach, der alle seine Brüder überlebte, verschwindet das letzte Glied der Familie Erwins aus der Strassburger Steinmetzenhütte, mit ihm verschwanden zugleich alle Rücksichten, alle Achtung vor dem grundlegenden Plan, alles Gefühl für die Einheit des Ganzen, und an Stelle dessen trat das Haschen nach neuen Gedanken, die tolle Sucht, möglichst hoch in die Wolken hineinzubauen.

Von den weiblichen Gliedern der Familie gehörten drei dem Kloster St. Katharina bei Strassburg an, das unter Aufsicht des Predigerconvents von Strassburg stand. Zwei Töchter Johann Winlins — Dina und Ennelin nennt sie die allerdings sehr schlechte Urkundenabschrift in einem Copiar der Strassburger Dominikaner [12]) — beabsichtigten 1342 in dieses Kloster einzutreten und im Jahre 1386 stand an der Spitze desselben als Priorissin Katharina dicta Erwinin [13]).

---

[12]) Strassb. Hosp.-A. Winlin heisst Windelin. Dina und Clara heissen sonst Winlins Töchter. Siehe bei Kraus.

[13]) Urkunde im Hosp.-A. Vgl. Kraus.

Die römische Privatbasilika.

Von Dr. **Heinrich Holtzinger.**

Die folgende Untersuchung will einen Beitrag bieten zur Lösung der Frage nach der Form der antiken Privatbasilika, einer Frage, zu deren Beantwortung die scharfsinnigen Forschungen Reber's über die Urform der römischen Basilika [1]) die erste feste Basis geschaffen haben; diese in Kürze zu erläutern, wird daher für unsere Untersuchung um so gerechtfertigter erscheinen, als letztere theilweise Gesichtspunkte berührt, deren Keim in den Reber'schen Studien enthalten ist, deren Entwicklungsgang uns aber nicht immer so wie dem genannten Forscher erscheint.

Es ist Reber gelungen, uns das Bild der ersten römischen öffentlichen Basilika, der 185 v. Chr. erbauten Basilica Porcia zu reconstruiren und uns so die Urform jener Anlage vor Augen zu führen, die sich im Verlaufe der letzten Jahrhunderte der Republik und während der folgenden der Kaiserzeit so mannigfaltig gestaltet hat, dass einer ihrer letzten Ausläufer, die Basilika des Constantin, die Verwandtschaft mit jenem Urtypus kaum mehr als im Namen verräth.

Die Basilica Porcia nun entwirft Reber auf Grund der Nachrichten antiker Autoren und der topographischen Anhaltspunkte als einen oblongen, mit der Eingangsschmalseite an das Forum grenzenden, von einer Mauer umschlossenen und mit horizontalem Gebälk bedeckten Raum, dessen Inneres durch eine ringsum laufende, doppelgeschossige Säulenstellung in einen weiten Mittelraum und vier schmälere Seitenräume getheilt wird. Der Eingangsseite gegenüber weitet sich die zweite Schmalseite in ihrem mittleren Theil zu einer Apsis aus, um einen passenden Platz für die Gerichtsverhandlungen zu schaffen. Indess liess die Beschränktheit dieses trotz der Apsis immerhin kleinen und schmalen

---

[1]) In den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 1869, S. 35 ff.

Raumes bald seine Erweiterung erwünscht erscheinen und veranlasste in den Tagen des jüngeren Cato auf Antrag der Volkstribunen, welche die Basilika als Amtslocal benutzten, die Wegnahme einer Säule dieses hinteren Porticus vor der Apsis. Wir vermeiden absichtlich die übliche Bezeichnung der Innenräume als Mittelschiff und Seitenschiffe, denn nach Analogie der christlichen Basilika pflegen wir damit die Vorstellung der Längsrichtung des Gebäudes zu verbinden, während wir in der Urform der Basilika einen wenn auch oblongen, so doch wesentlich concentrischen Bau vor uns haben, einen weiten Mittelraum mit ringsum laufenden, sich auf den Mittelraum öffnenden Säulenumgängen, und selbst an der hinteren Schmalseite haben wir keinen Grund, die Continuität auch des oberen Umganges zu bezweifeln, da die Apsis sich nur bis zur Höhe des unteren Porticus als flachgedeckte Exedra wird erhoben haben. Als man die Mittelsäule des unteren Porticus entfernte, fiel damit selbstverständlich das darauf sich stützende Gebälk und die entsprechende Säule des oberen Umganges, und jetzt war dieser unterbrochen. Jetzt führt Reber mit Recht die Apsis höher hinauf und lässt sie in Halbkuppelform schliessen. So hat sich also erst hier, nachdem die doppelgeschossigen Umgänge an der hinteren Schmalseite unterbrochen waren und der Blick auf den hohen Bogen der Apsis gelenkt war, die concentrische Anlage des ganzen Innern in eine mehrschiffige verwandelt, oder es ist jetzt, nach Rebers Bezeichnung, die Gliederung des Innern eine parallele, lediglich nach einer Richtung ausgeführte.

Diesen Typus der römischen Basilika werden wir eher als Innenbau, denn als Aussenbau bezeichnen. Bei jener ältesten Basilika, der Porcia, war dies durch die örtliche Lage in gewisser Weise bedingt, nur eine Schmalseite konnte an das Forum gränzen und nur diese bedurfte deshalb einer reicheren Aussenentwickelung. Bei den späteren Basiliken änderte sich die Lage gegen das Forum, und damit wuchsen die Anforderungen an die Darstellung des Aeusseren inmitten der Prachtumgebung des Forums, so dass die Basilika Julia und die des Constantin in Formen erscheinen, in denen sie der Erbauer der Porcia kaum noch als seinem Werke verwandt erkannt haben würde.

Unterdessen lebte jener Urtypus fort in den bescheideneren Dimensionen der Privatbasilika in den Palästen der römischen Grossen. Für das Bedürfniss, dem diese entsprangen, sei es gestattet, auf Reber's Worte zu verweisen. »Die Parteihäupter des damaligen Rom brauchten grosse Versammlungssäle, um ihre Angelegenheiten schon geordnet zu haben, ehe sie dieselben vor das gesammte Volk brachten. Hervorragende Männer mit ausgedehnter Clientel bedurften grosser Audienzsäle, in welchen sie die Schaaren von unfreiwilligen und freiwilligen Hörern

empfingen, theils um lediglich ihre Aufwartung entgegenzunehmen, theils um das ihnen zustehende Richter- oder wenigstens Schiedsrichteramt zu pflegen.«

Wenn nun Vitruv die Existenz solcher Privatbasiliken schon in augusteischer Zeit bezeugt, so konnte, wie Reber sagt, für diese Namengebung ein ähnlicher Zweck nur das geringste Motiv sein, das nächstliegende war die ähnliche Form. Diese zu reconstruiren, wollen wir die geringen sicheren Anhaltspunkte sammeln.

Seit Messmers eingehenden Untersuchungen über die Entstehung der christlichen Basilika [2]) war man bestrebt, die Form der Privatbasilika durch Rückschluss aus der Gestalt der christlichen Basilika zu gewinnen, nachdem durch reiches litterarisches Material erwiesen war, dass die Privatbasiliken römischer Paläste häufig den Versammlungen der christlichen Gemeinden gedient haben.

Unsere Quellen über die Privatbasilika gliedern sich in die litterarischen, d. h. die Notizen bei Vitruv (VI), bei Julius Capitolinus (Vita Gordiani III), bei Plutarch (Poplicol.), ferner bei Hieronymus (ep. ad Marcell. und ad Ocean.), in den pseudoclementinischen Recognitionen und andern christlichen Schriftstellern, und zweitens in die monumentalen, d. h. die vorhandenen baulichen Reste, die wir neueren Ausgrabungen verdanken.

Vitruv erwähnt die Privatbasiliken bei der Besprechung des Hauses der vornehmen Römer. »Da sind hohe Atrien und geräumige Säulenhöfe, Gartenanlagen mit ausgedehnten Promenaden, Bibliotheken und Gemäldesäle und Basiliken nöthig, weil in ihren Häusern öfters sowohl Staats- als Privatberathungen abgehalten und schiedsrichterliche Erkenntnisse gefällt werden.« (Vitr. VI, 3, 8, Reber a. a. O. S. 45). Mit diesen Basiliken, sagt Vitruv, scheinen die ägyptischen Oeci Aehnlichkeit zu haben, die nach ihm (VI, 3, 8) aus dreischiffigen, flachgedeckten Sälen bestehen, in der Art, dass über den Säulen des unteren Umganges sich eine zweite Säulenstellung erhebt, ohne aber einen oberen Porticus zu bilden, indem die äusseren Umfassungsmauern nur bis zur Höhe der unteren Säulenstellung reichen, und so auf der Bedeckung der unteren Umgänge durch Auflegen eines Pavimentes ein oberer Umgang unter freiem Himmel gebildet wird, von dem man durch die Intercolumnien der oberen Säulenstellung in den Mittelraum des Oecus hinabsah. Die so entstandene Erhöhung des Mittelschiffes nun ist der Stein des Anstosses für viele Deutungen der Privatbasilika

---

[2]) Messmer, Ueber den Ursprung der christlichen Basilika, in v. Quast und Otte, Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Bd. II, 1859.

geworden, während, wie schon Reber hervorhebt, die von Vitruv bemerkte Aehnlichkeit nicht in der Erhöhung des Mittelschiffes besteht und der Unterschied nur der ist, dass im ägyptischen Saal der obere Gang der Nebenräume unbedeckt, in der Basilika dagegen bedeckt ist. Dass nun aber für diese doppelgeschossige Basilika durch ihren Einbau in einen grösseren Gebäudecomplex die Lichtzufuhr nicht anders als mittels der Ueberhöhung des Mittelschiffes möglich gewesen, müssen wir auf Grund der ägyptischen Säle negiren. Diese waren vollkommen bedeckt, folglich jede Lichtzufuhr nur von der Seite möglich, und ebenso lagen sie in den Complex des Palastes eingeschlossen, ja, wenn wir das unten näher zu besprechende Beispiel der Basilika im flavischen Palast auf dem Palatin [3]) herbeiziehen, so ist es fraglich, ob dieselbe nicht in den oberen Theilen der zwei anscheinend nur von einem Corridor begrenzten Seiten directem Lichteinlass offen stand. Beim ägyptischen Saal nun wurde das Licht lediglich durch die Intercolumnien der oberen Säulenstellung eingeführt, diese erhob sich also hinlänglich über den ganzen Complex des Gebäudes. Auf diesen Schluss führt uns übrigens schon der obere Umgang unter freiem Himmel, der sich doch nicht zwischen den hohen Mauern umliegender Räumlichkeiten durchgewunden haben wird. Treten wir mit diesem Resultat, dass eine directe Lichtzufuhr in einen zweistöckigen Saalbau innerhalb des Hauscomplexes ohne Ueberhöhung der Mauern möglich war, an die Privatbasilika heran, so erscheint uns Reber's Annahme einer Ueberhöhung der Mittelschiffmauern weder erforderlich noch wahrscheinlich. Wie dem ägyptischen Oecus konnte vielmehr ebenso der Basilika eine genügende Lichtmenge durch die Fenster der Umfassungsmauern zugeführt werden, die sich hinreichend über den verhältnissmässig niedrigen Körper des antiken Hauses erhoben.

Ein Beispiel dieser Art der Beleuchtung dreischiffiger Bauten mit doppelgeschossigen Abseiten ohne Oberlichtgaden finden wir in der ältesten Anlage der Basilica Sessoriana, des von Constantin im Jahre 330 zur Kirche S. Croce in Gerusalemme umgewandelten Raumes seines sessorianischen Palastes nahe der Porta Praenestina (Maggiore). Aus den mannigfachsten späteren Umbauten ist es Hübsch [4]) gelungen, den ursprünglichen Kern herauszuschälen, der sich nun als dreischiffiger, flachgedeckter Raum mit doppelgeschossigen Abseiten darstellt. Ob die Eintheilung des Innern der ersten Palastanlage angehört oder das Werk

[3]) Grundriss bei Reber, Die Ruinen Roms, 2. Aufl., Plan zu Seite 392. Bei Lübke, Geschichte der Architektur, 5. Aufl., Bd. I, S. 219 fehlt die Andeutung der Säulen.

[4]) Hübsch, Die altchristlichen Kirchen, S. 70 f. und Tafel XXX.

des christlichen Kirchenbaumeisters ist, soll hier nicht untersucht werden; uns genügt hier die Thatsache, dass dreischiffige, flachgedeckte Räume sich mit der durch die Umfassungsmauern eingeführten Beleuchtung begnügten, ohne der Ueberhöhung der Mittelschiffmauern für neue Fenster zu bedürfen. Reber erschien die letztere unbedingt nothwendig, und so musste er dann freilich die Seitenschiffportiken sich unmittelbar an die Quermauern der Schmalseiten anlehnen lassen, um der Oberwand den unbedingt erforderlichen kräftigen Abschluss zu geben. Der dadurch bedingten Veränderung des Grundplanes, der jetzt an beiden Schmalseiten des Portikus ermangelt, begegnen wir denn auch in der schon erwähnten Basilika im Flavierpalast, aber zur Annahme eines erhöhten Mittelschiffes veranlasst uns hier nichts. Dass die Seitenschiffe, welche sich in je 6 Intercolumnien nach dem Mittelschiffe öffnen, doppelgeschossig waren, schliesst Reber aus den Verhältnissen und Abständen der Säulen, deren Cippolinfragmente auf den geringen Durchmesser von 0,60 m schliessen lassen. Die Apsis öffnet sich in der ganzen Breite des Mittelschiffes, eine Erscheinung, die bei der von Canina [5]) publicirten Basilika in der Villa der Quinctilier an der Via Appia wiederkehrt und mit wenigen Ausnahmen bei der christlichen Basilika Regel wurde.

Es ist von Stockbauer [6]) darauf hingewiesen, dass die von Reber angenommene Verbindung der Mittelschiffmauern mit den Schmalseiten des Gebäudes nicht möglich war, wenn die Apsis über die Fluchtlinien der mittleren Säulenstellungen hinausgriff. So richtig diese Bemerkung an sich ist, so hat sie doch nicht die von Stockbauer und mit ihm von Kraus [7]) gewünschte Beweiskraft für die antike Privatbasilika, weil unseres Wissens bis heute kein Beispiel einer solchen bekannt geworden, das die auffallende Erscheinung einer Apsis böte, deren Breite die des Mittelschiffes überträfe.

Anders verhält es sich in diesem Falle mit den christlichen Basiliken; es gehören hierher S. Croce in Gerusalemme und S. Paolo fuori le mura, nicht aber die von Stockbauer angeführte S. Pudenziana. Hübsch hat betreffs dieser Kirche bewiesen [8]), dass die von Urlichs angenommene und von Stockbauer wiederholte Anlage einer grossen halbkreisförmigen Nische, deren Breite fast der des ganzen Kirchenkörpers

---

[5]) Canina, La prima parte della Via Appia, tav. XXXII. Vgl. bei Stockbauer a. a. O. Taf. I, 2. Sollte Caninas Reconstruction des Grundrisses dieser Villa ein reines Phantasiegebilde sein? Heute ist an Ort und Stelle von der Basilika keine Spur mehr vorhanden.

[6]) Stockbauer, Der christliche Kirchenbau in den ersten 6 Jahrhunderten, S. 43.

[7]) Kraus, Realencyclopädie der christlichen Alterthümer; Artikel Basilika.

[8]) Hübsch, a. a. O. S. 6, Taf. VII, VIII, XV.

gleichkäme, schon deshalb unmöglich ist, weil die Wölbung derselben über die Höhe des Mittelschiffes hinaufreichen würde. Vielmehr ist die Apsis in ungewöhnlicher Weise aus einem Kreissegment gebildet, und ich möchte in ihr einen Rest des alten, in einzelnen Fundamenten und Mauern noch erhaltenen Palastes sehen, wie wir z. B. einer gleichen flachen Apsis im Triclinium des flavischen Palastes auf dem Palatin begegnen. Waren die Triclinien öfter mit einem derartigen Ausbau geziert und geben wir andererseits zu, dass neben der Privatbasilika eben das Triclinium den geeignetsten Ort zu einer Gemeindeversammlung, wo diese selbständiger Bauten entbehrte, abgab, so liegt die Vermuthung wohl nicht allzufern, dass S. Pudenziana sich eben aus dem Triclinium eines antiken Palastes, nach der Tradition des Hauses des Pudens, entwickelt hat.

Besprechen wir noch kurz die beiden andern genannten Beispiele der Anlagen mit über die Breite des Mittelschiffes hinausgreifenden Apsiden, so ist S. Croce in Gerusalemme in seinen ursprünglichen Theilen nichts als ein grosser oblonger Raum mit hohen rundbogigen Eingängen zu ebener Erde und mit einer Fensterreihe mit geradem, durch Flach- und Rundbogen entlasteten Sturz in der oberen Hälfte der Mauern. Plan und Technik lassen keinen Zweifel an der Nachricht des Anastasius, dass der Bau einen nicht mehr bestimmbaren Theil des sessorianischen Palastes Constantins bildete. Die Apsis gehört nicht dem Palaste an, sondern ist, wie das Fehlen des Mauerverbandes beweist [9]) erst errichtet, als das Gebäude zur Kirche wurde. Dies geschah 330, und damals wird auch die Säulentheilung des Innern entstanden sein, da, wie Hübsch bemerkt, später nicht so leicht ein Dutzend gleicher Säulenschäfte von so beträchtlicher Grösse würden zur Verfügung gestanden haben. Die dreischiffige Anlage des Innern mit doppelgeschossigen Abseiten, die wir bereits oben beschrieben, würde sich in nichts von der antiken Privatbasilika unterschieden haben, wenn nicht die Apsis das Mittelschiff derartig an Breite überragt hätte, dass es unmöglich war, die Säulenstellungen, wie an die Eingangsseite, so auch an die gegenüberliegende Schmalseite anzulehnen. Jene ungewöhnliche Weite der Apsis ist hier, nach Hübsch, nicht Willkür der Anlage, sondern bedingt durch die Nothwendigkeit, die Mauern der Apsis, nachdem das mittlere Stück der mit fünf Oeffnungen versehenen Mauer entfernt war, an die beiden Pfeiler oder Mauerstücke zunächst den äussersten Oeffnungen anzulehnen. So weit durften aber die Säulenstellungen nicht zurückgeschoben werden, ohne die Seitenschiffe durch

[9]) Hübsch, a. a. O. S. 70.

ihre Schmalheit illusorisch zu machen. Deshalb musste ein Widerlager nach der Schmalseite hin geschaffen werden, und man fand es, indem man in einiger Entfernung von derselben eine Quermauer zog, die sich nach dem Mittelschiff und den Seitenschiffen in grossen Bögen öffnete, um den Blick nach der Apsis frei zu halten. So erklären wir uns die erste Entstehung des Raumes, den wir mit dem Namen Transept oder Querschiff zu bezeichnen gewohnt sind. Dass dieses Bauglied nur durch etwas Aussergewöhnliches konnte hervorgerufen sein, musste, da Gründe des Cultus dasselbe nicht bedingen, schon sein seltenes Erscheinen in den ältesten Monumenten beweisen.

Wie in S. Croce, so ist die Querschiffmauer in S. Paolo fuori le mura constructiv bedingt, da hier wiederum die Apsis über die Säulenstellung des Mittelschiffes hinübergreift. Ein constructiver Grund wie in S. Croce lag hier für die unnöthige Verbreiterung der Apsis nicht vor; das Missverhältniss zwischen Apsis- und Mittelschiffbreite, das sich uns, wenn wir aus dem Langhaus auf die Apsis blicken, bemerkbar macht, lässt bei aller Pracht der Ausstattung eine Abstumpfung des architektonischen Formgefühls nicht verkennen. Vermieden ist dieser ästhetische Missgriff unter Beibehaltung des durch S. Croce beliebt gewordenen neuen Querraumes in der alten Peterskirche.

Damit sind die abendländischen Beispiele des Querschiffes in dem für die Ausgestaltung des christlichen Kirchenbaues grundlegenden vierten Jahrhundert erschöpft, denn die Kirchen zu Tyrus und Bethlehem mit ihren in Exedren auslaufenden Querschiffarmen stehen ausserhalb der specifisch römischen Basilikaentfaltung.

Kehren wir nach diesem Excurs zur Entwickelung der Privatbasilika zurück, so werden wir diese nunmehr als oblongen, mehrschiffigen Bau reconstruiren mit horizontaler Bedeckung und mit einer Apsis an der hinteren, dem Eingang gegenüberliegenden Schmalseite. Die doppelgeschössige Anlage der Seitenschiffe bedingt, wie wir sahen, keineswegs die Ueberhöhung der Mittelschiffsäulenstellungen zum Zwecke der Lichteinfuhr. — Wie die drei Basiliken in der Villa der Gordiane an der Via Praenestina zu entwerfen sind, lässt sich aus der Notiz bei Julius Capitolinus [10]) nicht entnehmen, die je 100 Säulen sind bei dreischiffiger Anlage jedenfalls auf zwei Geschosse zu vertheilen; möglich wäre auch, dass wir hier schon eine fünfschiffige Anlage vor uns hätten, sei es mit zweistöckigen Umgängen wie in der Basilica Julia und später in der christlichen Basilika am heiligen Grabe zu Jerusalem, oder sei

[10]) Jul. Capitolin. Gordianus III, cap. 32: in qua (scil. villa Gordianorum) basilicae centenariae tres.

es mit einfachem Erdgeschoss wie bei S. Pietro in Vaticano und bei S. Paolo fuori le mura. — Eine grossartige Basilika tritt uns schliesslich aus den Worten des Hieronymus entgegen, ep. 18 ad Marcellam: ubi (Romae) instar palatii privatorum exstructae basilicae, ut vile corpusculum hominis pretiosius inambulet, und Plutarch (Poplic. 15) redet von einer Prachtbasilika im Palaste Domitians.

Haben wir so das Bild der antiken Privatbasilika nicht durch Rückschluss aus dem bekannteren der christlichen Basilika zu gewinnen gesucht, sondern aus den vorhandenen directen Quellen, so wird die Untersuchung, die in der Frage nach der Entwickelung der christlichen Basilika auf demselben Wege weiterschreitet, um so festeren Boden gewinnen, je mehr sich das Material an Monumenten und schriftlichen Quellen häuft. — Messmer und nach ihm Kraus haben mit Sorgfalt die Zeugnisse des Alterthums gesammelt, welche die Verwendung der antiken Privatbasilika zum Gebrauch der christlichen Gemeinde ausser Zweifel setzen; indem wir eine eingehende Darlegung einer späteren Untersuchung vorbehalten, genüge es hier, nur auf die pseudoclementinischen Recognitionen (lib. X, Basilika des Theophilus zu Antiochia (domus suae ingens basilica), auf Hieronymus (ep. ad Oceanum, Basilika des Lateranus), auf Ammianus Marcellinus (37,3) u. a. zu verweisen.

Zur Geschichte der frühmittelalterlichen Miniaturmalerei [1].

Bei der Bedeutung, welche die Erforschung der Miniaturmalerei für die Geschichte der Kunst solcher Epochen hat, aus denen keine oder nur wenige Ueberreste anderweitiger Malereien auf uns gekommen sind, ist jede Mittheilung über Bilderhandschriften, die in derartigen Zeiten entstanden sind, von Nutzen.

Herr Goertz, Professor der Kunstgeschichte an der Moskauer Universität, ein gewissenhafter Forscher von gediegener Bildung, hat vor mehreren Jahren die Bibliotheken in Trier, Heidelberg, Aachen, Gent, Lüttich, Tongern, Namur, Tournay und Brüssel auf frühmittelalterliche Miniaturen hin durchforscht und hat dann die Resultate dieser Studien, soweit dieselben das neunte und zehnte Jahrhundert betreffen, in der oben genannten, in russischer Sprache verfassten Schrift niedergelegt, aus deren Inhalt ich hier das Wesentlichste mittheile.

Die Abhandlung, welcher vier Tafeln mit lithographischen Abbildungen beigegeben sind, zerfällt in sechs Abschnitte, denen eine einleitende Betrachtung über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Miniaturmalerei vorangeschickt ist. Wenn der Verfasser hier betont, dass für den unwiederbringlichen Verlust der frühmittelalterlichen Monumentalmalereien nur die Miniaturen im Stande seien, uns zu entschädigen, so wird man ihm im Allgemeinen Recht geben müssen; wenn er aber die Frage: ob die Miniaturmalerei nicht vielleicht nach besonderen Gesetzen, unabhängig von der Monumentalmalerei sich entwickelt habe, verneint und den Hauptwerth der Miniaturen gerade darin sieht, dass

---

[1]) Ueber den Zustand der Malerei im nördlichen Europa von Karl dem Grossen bis zum Beginn der romanischen Epoche (IX. und X. Jahrhundert). Nach nicht beschriebenen und nicht publicirten Miniaturen in Handschriften, die in kirchlichen, öffentlichen und Privat-Bibliotheken Belgiens und Deutschlands aufbewahrt werden. Eine Untersuchung von K. Goertz. Moskau 1873 (russisch).

О состоянiи живописи въ сѣверной Европѣ отъ Карла Великаго до начала Романской эпохи (IX и X столѣтія). По неописаннымъ и неизданнымъ миніатюрамъ въ рукописяхъ, хранящихся въ церковныхъ, публичныхъ и частныхъ библіотекахъ въ Бельгіи и Германіи. Изслѣдованіе К. Гёрца. Москва 1873.

ihr Kunstcharakter in den allgemeinen Zügen stets dem Kunstcharakter der Monumentalmalerei des betreffenden Zeitraumes völlig entspreche, so kann ich diese Ansicht nicht theilen. Es ist doch wohl nicht immer in den Miniaturen »dieselbe Auffassung und Wiedergabe der Gegenstände und derselbe Stil der Malerei« wie in den gleichzeitigen Wandgemälden anzutreffen; vielmehr hat auch hier nicht selten der besondere Zweck auf die Auffassungs- und Darstellungsweise eingewirkt, ähnlich wie es bei der Tafelmalerei, verglichen mit der Wandmalerei, der Fall ist. Ein Beispiel möge meine Meinung begründen. In den Sanctuarien byzantinischer Kirchen findet man häufig das Abendmahl in ceremoniöser Weise dargestellt, so dass Christus — gewöhnlich in doppelter Gestalt, das eine Mal mit dem Brot, das andere mit dem Kelch in der Hand — dabei als Priester fungirt und die feierlich auf ihn zuschreitenden Apostel die communicirende Gemeinde vorstellen. Ganz anders aber wird derselbe Gegenstand in der Regel in gleichzeitigen byzantinischen Miniaturen dargestellt, nämlich als der betreffende Vorgang im Leben Jesu, in Anlehnung an die Erzählung des Evangelisten Matthäus: da sieht man Christus mit seinen Jüngern an der halbkreisförmigen Tafel gelagert, Judas greift in die Schüssel etc. Nehmen wir nun an, es wären keine an Kirchenwänden gemalten oder in Mosaik ausgeführten Abendmahlsdarstellungen auf uns gekommen, sie alle wären vielmehr zu Grunde gegangen, und wir zögen nun aus den Miniaturen den Schluss, auch die byzantinische Wandmalerei habe in der Regel das Abendmahl in der soeben angedeuteten Weise nach dem Matthäustexte dargestellt, so würden wir sehr irren. Also wird man sich dessen stets bewusst sein müssen, dass die Miniaturmalerei zwar im Allgemeinen mit den übrigen Zweigen der darstellenden Kunst Hand in Hand gegangen ist, dabei aber doch auch wieder eine selbständige Entwickelung erfahren hat und namentlich in der Auffassung kirchlicher Gegenstände mehrfach von der monumentalen Malerei abweicht, was sich eben durch die Verschiedenheit des Zweckes leicht erklärt: in Kirchenbildern wird eine grössere Feierlichkeit angestrebt als bei der malerischen Ausschmückung religiöser Schriften, welche der Erbauung von Privatpersonen dienen sollten; dort musste sich der mittelalterliche Künstler streng an die kirchlich sanctionirte, traditionelle, typisch gewordene Darstellungsweise halten, während er sich hier bis zu einem gewissen Grade gehen lassen konnte, ferner wog, was die formale Seite betrifft, dort das monumentale, hier das ornamentale Element vor.

Allerdings macht auch Herr Goertz bei seinem Ausspruche, betreffend die Uebereinstimmung des Stiles der monumentalen und der Miniaturmalerei, eine Einschränkung bezüglich der entferntesten und dunkelsten Zeiten des Mittelalters, aber nur insoferne fremdländische Muster bei dem damals in den Klöstern herrschenden System des Copirens auf die Miniaturmalerei Einfluss geübt hätten. Bei dem oben von mir angeführten Beispiele aus der byzantinischen Malerei kann aber von einer solchen fremden Einwirkung nicht die Rede sein. So wird man denn bei den Schlüssen aus der Miniaturmalerei auf die monumentale Kunst stets mit der grössten Vorsicht zu verfahren haben.

Capitel I

gibt einen kurzen Rückblick in die Geschichte der Miniaturmalerei vom 4. Jahrhundert an bis zur Zeit Karls des Grossen. Folgende Denkmäler werden hier charakterisirt:

1) Die Miniaturen zur Ilias in der Ambrosiana zu Mailand, welche wegen ihrer Aehnlichkeit mit Fresken in Pompeji und Herculaneum als Repliken älterer Originale aufgefasst werden. Bezüglich der muthmaasslichen Entstehungszeit dieser mit Recht sehr hoch gestellten Miniaturen (es handelt sich darum, ob dieselben dem 4. oder dem 5. Jahrhundert zuzuweisen sind), wird folgende interessante Stelle aus einem an den Verfasser gerichteten Briefe des Herrn Ceriani, Präfecten der Ambrosiana, mitgetheilt, wo sich derselbe für das 4. Jahrhundert als Entstehungszeit und für Italien (nicht aber den Orient) als Entstehungsort ausspricht: »Il carattere greco poi del Ms. oltre a qualche incertezza, come mi pare, nelle lettere esclusivamente dell' alfabeto greco, ha tutte le particolarità del carattere capitale, o romano rustico, quali si presente in molti Mss. latini scritti in esso, e specialmente nel codice palinsesto di Plauto della nostra Bibliotheca; anzi mi ricordo, che le parole greche del Plauto Ambrosiano sono colle stesse particolarità di quelle dell' Omero. Ora questo carattere greco non l'ho mai visto in nessun codice graeco antichissimo, nè nei fac-simili innumerevoli, che ho visto. Se scritto in Italia, io non credo che lo si possa porre sotto l'epoca indicata del 410, perchè il codice, a quanto pare, era un puro libro di lusso e non di studio, mancando del testo rappresentato dalle pitture, e dovea essere di gran costo; mi pare che dopo quell' anno la società Romana non potesse piu pensare a simile lusso. Anche l'arte doveva essere troppo decaduta per produrre pitture cosi eleganti. Il carattere stesso poi e per la piu semplice eleganza e pei tratti sottili, che col progredire del tempo si viene ingrossando, non lo credo posteriore al quarto secolo.«

In demselben Sinne sprach sich der Herr Präfect auch mir gegenüber aus, als ich im Jahre 1872 den Codex in der Ambrosiana durchsah. Auch notirte ich damals in mein Tagebuch, dass mir die Handschrift aus dem 4. Jahrhundert zu stammen scheine: der Stil sei noch ganz antik, bei den dargestellten Mahlen sind die Genossen um ein Halbrund gelagert, eine opfernde Frau ist ganz pompejanisch und wie in den Katakomben dargestellt, die Schlachten erinnern meist an die Alexanderschlacht, die Göttertypen sind noch ganz antik empfunden. Der Codex ist schöner und älter als der Vergil im Vatican.

2) Der Vergil in der Vaticana Nr. 3225. Die Miniaturen dieses Codex stehen viel tiefer als diejenigen der Mailänder Ilias. Während die letzteren von einem in griechischer Schule gebildeten, unter dem Einfluss griechischer Muster arbeitenden Maler geschaffen seien, habe ohne Zweifel ein Künstler römischer Herkunft die Miniaturen der Vergil-Handschrift gemalt. »Hier ist Alles prosaischer, trockener, magerer«. Aber auch hier sind »das Costüm und alles die Sitten Betreffende in ganz antiker Weise dargestellt.« Die Composition giebt in recht klarer Weise die Worte des Dichters wieder,

die Figuren sind in ihren Stellungen nicht ohne Ausdruck, die Zeichnung aber ist unrichtig und schwer; die Köpfe sind zu gross, die Kenntniss der Körperverhältnisse mangelt, doch ist die Gewandung der Wirklichkeit gemäss gegeben.

Es sei hier bemerkt, dass Herr Kondakoff, Professor der Kunstgeschichte an der Odessaer Universität, ein gründlicher Kenner der byzantinischen Kunst, in seinem trefflichen, in russischer Sprache verfassten Werke »Geschichte der byzantinischen Kunst und Ikonographie nach Miniaturen griechischer Handschriften« [2]), diesem Codex hinsichtlich der byzantinischen Kunst eine grosse Bedeutung beilegt: Während die Miniaturen der Ilias in der Ambrosiana die Figuren einfach auf dem weissen Pergamenthintergrunde zeigen (es sei denn, dass das Meer dargestellt ist), haben die Miniaturen der Vaticanischen Vergilhandschrift den Charakter abgeschlossener Bilder innerhalb eines rothen Randes: die Erde ist grün oder hellbraun angedeutet, die Atmosphäre hellblau oder auch wohl aschblau und darüber der Himmel entweder in einem violetten Tone gehalten oder dunkelblau mit Sternen oder aber rosa am Horizont und oben hellblau. In dieser Bildmässigkeit der Miniaturen, in dieser Auswahl hübscher und zugleich kräftiger coloristischer Motive sieht Herr Kondakoff das älteste Urbild der byzantinischen Miniaturmalerei, die immer wieder das landschaftliche Moment und namentlich auch die Darstellung des Himmels bei Morgen- oder Abendröthe betont. Aber auch in Bezug auf das Costüm findet sich in dieser Handschrift so manche Vorstufe für das Byzantinische: so die Dalmatica mit zwei Purpurstreifen (clavi); so das Costüm eines Trojaners, welches sich bei den drei Magiern der Anbetungsscene in byzantinischen Miniaturen immer wieder findet: die kurze Chlamys, die doppelt umgürtete Tunica, die hohen, mit rothen Schnüren umwundenen Strümpfe; das Hirtenkleid des e i n e n Cyklopen kehrt in byzantinischen Darstellungen des Abel wieder u. s. w. Auch findet sich hier bereits jene Goldschraffirung, welche für die byzantinische Malerei so bezeichnend ist, und zwar sind diese goldenen Striche ganz wie dort zur Bezeichnung der beleuchteten Stellen der Falten — freilich aber nicht in dem späteren Uebermaasse —, so wie bei Bäumen, Dächern u. dgl. verwendet. Endlich lassen sich hier wiederholt jene zweifachen Hand- und Fingerstellungen wahrnehmen, welche später als Gesten des griechischen und lateinischen Segnens unterschieden werden.

3) Die Vergil-Handschrift der Vaticana Nr. 3867 mit ihren »rohen, leblosen und barbarischen« Miniaturen, welche Kondakoff als eine Arbeit wahrscheinlich erst aus dem 6. oder 7. Jahrhundert und zwar als die rohe Nachahmung einer verschwundenen älteren Bilderhandschrift betrachtet.

4) Die Genesis des britischen Museums, Cotton Mss. Otho, B. VI, als ältestes auf uns gekommenes Denkmal specifisch christlicher Miniaturmalerei, wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert (vgl. die Abbildungen auf Taf. I.)

---

[2]) Исторія Византійскаго искусства и иконографіи по миніатыраюъ греческихъ рукописей Н. Кондакова. Odessa 1876.

5) Die Genesis in der Wiener Bibliothek Nr. 31, welche der Verfasser nicht geneigt ist, mit Labarte (Histoire des arts industriels, Bd. III) für eine byzantinische Arbeit zu halten. In den Miniaturen dieser Handschrift seien »keinerlei Kennzeichen des sogen. byzantinischen Stils. Diese Denkmäler der altchristlichen Kunst konnten auch im Westen, in Italien entstehen.« Kondakoff legt auf diese Handschrift das grösste Gewicht. Er findet in den Miniaturen derselben zwar noch eine sehr starke Anlehnung an die Antike, was Composition, Zeichnung, Technik, ja die gesammte künstlerische Auffassung betrifft, andererseits betont er aber, dass hier eine neue specifisch christliche Richtung in ihren Anfängen sich geltend mache; dieses zweite Element kann er sich nicht entschliessen, bereits mit dem Namen »byzantinisch« zu belegen, die specifisch byzantinische Kunst trat damals noch nicht ins Leben, wohl aber hält er an dem oströmischen Ursprunge dieses Codex fest.

6) Die Josua-Rolle der Vaticana, Codd. gr. Nr. 405, deren Anfertigung nach einem altchristlichen Original der Verfasser mit Unger (Byzant. Kunst, in Ersch und Gruber, Allg. Encykl. d. Wiss. u. K., Sect. I, Bd. LXXXIV, S. 442) ins 8. Jahrhundert zu setzen geneigt ist. Reichthum, Lebendigkeit und Schönheit der Composition weisen diesen Miniaturen die erste Stelle unter den Historienbildern, welche die neue Religion geschaffen, an. Auch Schnaase (Gesch. d. bild. K. III, 238) hält die Josua-Rolle für eine dem 7. oder 8. Jahrhundert angehörende Copie eines Originales etwa aus dem 4. Jahrhundert. Woltmann (Gesch. d. Mal. I, 220) erklärt es für wahrscheinlich, dass die Josua-Rolle erst im 10. Jahrhundert entstanden sei. Der späten Datirung und der Bezeichnung des Werkes als Copie gegenüber betont Kondakoff, wie mir scheint, mit Recht, den eminent originalen Charakter dieser frühchristlichen Miniaturen, welche er ins 5. oder 6. Jahrhundert setzt; die erklärenden Ueber- und Unterschriften in Cursivschrift, welche paläographisch ins 8. oder 9. Jahrhundert weisen, seien später den Miniaturen beigefügt und unterscheiden sich deutlich von den ursprünglichen Beischriften in Unzialschrift, die sich hier und da in den Bildern finden. Stammen vielleicht jene späteren Inschriften von derselben Hand, welche hier und da die Umrisse der Fleischtheile mit der Feder umzogen? Vgl. hiezu auch Unger, a. a. O.

Schliesslich werden die beiden Handschriften des Terenz aus dem 9. Jahrhundert (in der Vaticana Nr. 3868 und in der Pariser Bibliothek Nr. 7899) als Beweis dafür angeführt, wie lange sich die Sitte erhielt, antike Handschriften mit Miniaturen zu copiren.

In allen, in diesem Abschnitte betrachteten Denkmälern waltet noch der heidnische Einfluss vor: Costüm, Sitten, Lebenszuschnitt spiegeln die antike Welt wider, die emporkeimende christliche Kunst bewegt sich in den früheren Formen. Trotz ihrem Herabsteigen trägt diese Kunst noch einen erhabenen Charakter, ihr fehlen die unbeweglichen leblosen Formen späterer Epochen. Diese Denkmäler lehren uns den Uebergang von einer Weltanschauung zu einer anderen kennen.

Capitel II

handelt von der Malerei im Zeitalter der Karolinger.

Die Miniaturen der Zeit Karls des Grossen [3]) charakterisirt der Verfasser etwa folgendermaassen: denselben liegen altchristliche Muster zu Grunde, die Technik ist die antike, doch zeigen sich bereits deutlich die Elemente des Verfalles, der bald mit raschen Schritten eintreten sollte, in der zunehmenden Rohheit der Zeichnung und in den übertriebenen Dimensionen der Köpfe und Extremitäten; ein beginnender byzantinischer Einfluss macht sich theilweise im Typus der Köpfe, der goldenen Schraffirung an den Gewändern, dem grünlichen Tone in den Schatten der Fleischtheile (so z. B. im Codex aureus zu Trier) bemerkbar.

Dieser byzantinische Einfluss fängt nach dem Tode Karls des Grossen wieder einer zunehmenden Einwirkung antiker Vorbilder zu weichen an, zu denen sich aber in solchen Gegenden, welche von den damaligen Mittelpunkten der Civilisation entfernt waren, barbarische Elemente gesellen.

Aus der karolingischen Epoche theilt uns der Verfasser auf Taf. II die leider an vielen Stellen verdorbene Miniatur einer, der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts zugewiesenen Evangelienhandschrift der königlichen Bibliothek zu Brüssel (Nr. 18723) im Umrisse mit. In den Wolken thront der jugendliche Christus auf der Weltkugel, mit der Rechten nach griechischem Ritus segnend, in der Linken das Buch des Lebens. Unten sitzen die schreibenden Evangelisten in einer Landschaft, in deren bergigem Hintergrunde ihre Symbole sichtbar sind.

Dieser Miniatur nahe verwandt sei diejenige in einem Evangeliarium des Aachener Münsters, wo man ebenfalls die vier Evangelisten innerhalb einer Landschaft sehe.

Spuren einer barbarischen Auffassung zeige die nach griechischem Ritus segnende jugendliche Heilandsgestalt im Sacramentarium Papae Gregorii I in der Heidelberger Bibliothek (Cod. ms. Salem. Schr. 9 n. 6). »Die Gewandung ist zwar mit Verständniss gegeben, aber die Augen sind übermässig geöffnet, das Haar gleicht einer Perrücke, die Hände zeugen deutlich vom Kunstverfall der karolingischen Epoche.« An einer anderen Miniatur desselben Codex — die nach byzantinischer Sitte reich gekleidete Kaiserin Helena auf dem Throne mit Kreuz und Evangelium in den Händen — gewahre man sowohl im Hinblick auf die Wahl des Gegenstandes als auch das Incarnat die byzantinische Einwirkung.

Schliesslich bringt Herr Goertz ein niederländisches Denkmal aus dem Ende des 9. Jahrhunderts, zwei Heiligendarstellungen im Liber officiorum ecclesiae Stabulensis (4°. in der königl. Bibliothek zu Brüssel Nr. 1814) bei, die von sehr schwacher Zeichnung zu sein scheinen.

---

[3]) Die beiden Codices in der Pariser Bibliothek: das Evangelistarium des Godesscalc, nouv. acq. lat. 1993 und das Evangeliarium aus St. Médard in Soissons (Nr. 8850); der Codex aureus in Trier, das Evangeliarium Karls des Grossen in der Schatzkammer zu Wien.

Capitel III

ist der irischen Miniaturmalerei gewidmet, insofern sie auf die Kunst des Festlandes eingewirkt hat.

Was die noch immer offene Frage nach der Entstehung jener eigenthümlichen Ornamentmotive — Flechtwerk, Spiralen, phantastische, kalligraphisch stilisirte Menschen- und Thierfiguren, Drachen etc. — betrifft, wie sie sich immer wieder an den Initialen irischer Handschriften finden, so spricht der Verfasser keine selbständige Ansicht aus, scheint aber der Meinung Keller's (Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken, in den Mittheilungen der antiquar. Ges. zu Zürich, Bd. VII, 1853, S. 79) sich zuzuneigen, nach welcher die specifisch irische Ornamentik mit ägyptischer Kunst zusammenhängen könnte. Keller ist der Ansicht, die ägyptischen Christen hätten altägyptische Kunstmotive überkommen; den nun in ägyptischem Stile arbeitenden Künstlern habe man vielleicht die malerische Ausschmückung christlicher Bücher aufgetragen; solche Bücher konnten, bei dem regen Verkehr zwischen irischen und ägyptischen Mönchen, in irische Klöster (welche ganz nach dem Muster der ägyptischen eingerichtet waren), dringen und dort als Muster dienen.

Dieser Ansicht gegenüber sei auf die von Unger (La miniature Irlandaise, son origine et son développement, in der Revue Celtique 1870, Nr. 1) vertretene Hypothese hingewiesen, wonach die für die irische Miniaturmalerei besonders bezeichnenden Motive der Spirale und des Flechtwerkes noch aus der indo-germanisch-celtischen Urzeit stammen. Nach Unger wäre das Motiv der Spirale der indo-celtischen Race und insbesondere den Celten, Germanen, Pelasgern und Persern eigenthümlich gewesen [4]); es habe sich nach der Trennung der Racen vor Allem bei denjenigen Völkern erhalten, deren Civilisation sich über den primitiven Zustand nicht erhoben habe, während sein Gebrauch verschwunden sei, sobald sich eine höhere Cultur entwickelt hätte. Ist Unger's Auffassung vom Ursprunge des irischen Stiles richtig, so wären diese irischen Ornamentmotive also Ueberreste jenes künstlerischen Gesammtbesitzes Europas in uralter Zeit, welcher nach Conze's Untersuchungen [5]) im Süden unseres

---

[4]) Als den irischen Spiralen ähnlich werden von Unger folgende Ornamente herangezogen: die mit assyrischen und persischen Motiven verwandte, aus Asien stammende jonische Volute; die Spiralen an den Fragmenten der Halbsäule vom »Schatzhause des Atreus« zu Mykenä, wozu Unger, wenn er gegenwärtig noch lebte, ohne Zweifel die bei Schliemann's Ausgrabungen in Mykenä zu Tage getretenen ferneren Ornamente des »geometrischen Stiles« fügen würde; die Spiralen und Flechtornamente an Geräthen und Schmuckgegenständen, welche in den heidnischen Gräbern der Bronzezeit gefunden werden. Auch Keller, a. a. O. S. 74 macht auf die höchst merkwürdige Uebereinstimmung irischer Miniaturverzierungen mit den Ornamenten auf den Feldern breiter Gürtelschnallen aus Gräberfunden aufmerksam.

[5]) Conze, Zur Geschichte der Anfänge griech. Kunst. In d. Sitzungsber. d. Wiener Akad. LXIV, 1870, S. 505 ff. und LXXIII, 1873, S. 221 ff. — Derselbe über Schliemann's Mykenä, in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1878, Bd. I, S. 385 ff. Bereits in der an erster Stelle genannten Abhandlung, S. 533, weist Conze auf »jene

Welttheiles allmählich der vorderasiatischen Kunstweise, wie dieselbe in der sogen. orientalisirenden Vasenmalerei des alten Griechenland zum Ausdruck kommt, wich, im Norden aber sich viel länger forterhielt, bis auch die irische Kunstart, welche »die einheimisch-heidnische, in letztem Reste alteuropäische Weise« fortführte, »mit der Kirche dann endlich doch der römischen, das ist, auf das Grosse des kunstgeschichtlichen Ganges gesehen, der freilich sehr gründlich zumal durch die Hellenen umgestalteten, ihrem ersten Ursprunge nach vorderasiatischen Weise, erlag.« Der irischen Miniaturmalerei und der ältesten Klasse der in Griechenland und Italien gefundenen Thongefässe und Metallarbeiten, welche Conze als »alteuropäisch«, Semper als »indogermanisch« bezeichnet, ist u. A. auch das Zurückstehen des Pflanzenornamentes gemein [6]).

Schliesslich sei hier bemerkt, dass Dr. Sophus Müller in seiner verdienstvollen, von Mestorf aus dem Dänischen übersetzten Schrift über »die Thierornamentik im Norden«, 1881, S. 86 ff. zwischen einem älteren und einem jüngeren irischen Stil streng unterscheidet. Im älteren irischen Stil komme keine Schlange und kein Drache vor, die demselben eigenthümlichen Motive seien Laubwerk, lineare Systeme, Bandgeflecht und Thierfiguren; das Laubwerk sei der karolingischen Kunst entlehnt, von den linearen Motiven seien die Spiral- und »Trompeten«-Motive ein Erbtheil des unter griechischem Einfluss entwickelten Kunststiles der vorrömischen Eisenzeit, nicht aber der westeuropäischen Bronzezeit, das Flechtwerk könne auf heimischem Boden sich entwickelt haben; nachdem die lineare Ornamentik ihren Höhepunkt erreicht, seien die Thierbilder als neue Ornamentmotive und Grundelemente eines neuen Ornamentstils geschaffen, die Entwickelung des irischen Stils von einer Linearornamentik zu einer Thierornamentik sei eine innere Nothwendigkeit gewesen.

In dankenswerther Weise fügt Herr Goertz zu den schon früher bekannten, auf dem Festlande unter irischem Einflusse entstandenen Miniaturen solche hinzu, die bisher nicht beachtet worden sind:

Zunächst nennt er eine Handschrift der königl. Bibliothek zu Brüssel aus dem Ende des 7. oder dem Anfange des 8. Jahrhunderts (Nr. 9850). Es ist eine Abschrift der Predigten des h. Caesarius, welche im Auftrage des Nomedius, Abtes des Klosters S. Médard zu Soissons, in der Zeit Childerichs III (695—711) angefertigt worden. Das Titelblatt, auf welchem die Schrift fast völlig verschwunden ist, zeigt eine durch Bogen verbundene Säulenstellung mit specifisch irischem Ornament. In der Mitte sieht man unter dem betreffenden Bogen eine Art aus Fischen zusammengesetzter Rose und unter derselben eine Inschrift, die soweit erhalten ist, dass sich die Entstehungsgeschichte der Handschrift, wie sie oben angegeben wurde, daraus ergab. Mehr

---

ungethümliche Ornamentik« hin, »die, aus der letzten nordischen Verbildung der ältesten indogermanischen Kunstweise entlehnt, besonders in gewissen Manuscriptverzierungen ein sehr üppiges Nachleben entfaltet.«

[6]) Woltmann, Gesch. d. Malerei I, 194, hat die Ansicht Unger's und Conze's über den Ursprung des irischen Stiles acceptirt. Vgl. auch Rahn, Gesch. d. bild. Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 128.

als zehn Initialen schmücken den Codex, sie alle bestehen aus jenen seltsamen Linienspielen, wie sie die irische Kunst charakterisiren, fast in allen kommt die Gestalt des Fisches vor (vgl. Taf. IV.)

Diese Handschrift im Vereine mit einigen anderen, von Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris) beschriebenen, liefert den Beweis, dass der irische Stil sich schon früh in Frankreich zeigt; doch beschränkt er sich auf dem Continente wesentlich auf das Gebiet des Linienornamentes und die Darstellung von Thieren; menschliche Figuren in irischem Stile hat Herr Goertz, von den Handschriften in St. Gallen und Würzburg abgesehen, auf dem Continent nicht gefunden.

Etwa vom 8. Jahrhundert an verbreitet sich der irische Stil auch in Belgien. Wie nach Frankreich, so wurde er auch hierher durch irische Mönche und Prediger getragen, welche auch in Belgien zahlreiche Klöster gründeten. Der Verfasser betont besonders ein Ereigniss um die Mitte des 10. Jahrhunderts, welches nach dieser Seite hin von grossem Einflusse gewesen sein dürfte Nachdem die Normannen im Jahre 882 die Klöster Stavelot und Malmedy verwüstet hatten, und das Feld der früher daselbst betriebenen Studien dadurch sowie durch die Zwistigkeiten der nachfolgenden Aebte brach gelegt war, wurde Notker aus dem Kloster St. Gallen zur Wiederherstellung der wissenschaftlichen Bestrebungen in beiden Klöstern berufen. Wahrscheinlich brachte nun Notker, der hinfort zwanzig Jahre in diesen Klöstern gewirkt haben soll, bis er Erzbischof von Lüttich ward, auch irische Bücher aus St. Gallen, dieser Stiftung irischen Mönchthums. So ist es denn nicht zu verwundern, dass die belgischen Bibliotheken, welche die Büchersammlungen jener Klöster erbten, Codices mit Miniaturen irischen Stiles besitzen.

Herr Goertz fand folgende hierher gehörende Handschriften:

1) Nr. 8780—93 in der königl. Bibliothek zu Brüssel, verschiedene theologische Tractate enthaltend, mit rothen, verschiedene phantastische Thiere darstellenden Initialen, wahrscheinlich aus dem 9. Jahrhundert.

2) Nr. 5219, ebenda. Dreizehn theologische Abhandlungen mit ähnlichen, aber ziemlich roh ausgeführten Buchstaben. 9. Jahrhundert.

3) Nr. 14652, ebenda. Lebensbeschreibungen verschiedener belgischer Localheiliger, wieder mit ähnlichen Initialen. 10. Jahrhundert.

4) Nr. 194 in der öffentlichen Bibliothek zu Gent, »Das Leben des heil. Amandus«, einer alten Notiz nach aus dem Kloster des h. Petrus zu Gent stammend, ursprünglich aber wahrscheinlich dem S. Bavo-Kloster daselbst gehörend, muthmaasslich aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts. Hier sind die wieder in irischem Stil gehaltenen Initialen oft in Silber ausgeführt, etwas Seltenes bei Miniaturen dieses Stiles.

Die Zahl der bereits bekannten deutsch-irischen Miniaturen (der Klöster des h. Gallus in der Schweiz, des h. Kilian in Würzburg etc.) wird durch folgende drei Handschriften erweitert, welche ursprünglich dem Kloster des h. Maximinus bei Trier gehörten:

1) Nr. 548 der öffentlichen Bibliothek zu Gent, verschiedene Abhandlungen Beda's enthaltend. Ausser den Initialen in irischem Stile enthält diese

Handschrift zwei Zeichnungen: a) innerhalb eines Kreises ein griechisches Kreuz, das wiederum an der Durchschneidungsstelle und den Enden der vier Arme kleine Kreise zeigt, innerhalb deren zu lesen ist, oben: R R R, rechts: A A A, unten: F F F, links: V V V, im mittleren Kreise aber: L. S. P., b) eine Säulenstellung mit der Unterschrift: Si quis abstulerit anathema sit. Amen.

2) Ein jetzt in der Bibliothek der Jesuiten zu Brüssel befindlicher Psalter. Die häufig ein ganzes Blatt in Fol. füllenden Initialen mit ihren Schlangen-, Vogel- und Drachenköpfen sind in rein irischem Stil sehr sorgfältig mit der Feder gezeichnet und mit Aquarellfarben leicht bemalt. Der den Psalmen voranstehende Kalender mit gleichzeitigen Beischriften geschichtlichen Inhalts ist von Hontheim (Prodromus Historiae Trevirensis Bd. I, S. 357 u. 373) herausgegeben worden.

3) Nr. 457 der öffentlichen Bibliothek zu Gent: Die Dekaden des heil. Augustin, aus dem Ende des 10. Jahrhunderts, mit sorgfältig, wenn auch nicht sehr fein ausgeführten grossen Initialen, die mit rothen Blumenlinien umwunden sind.

Auch die Hauptkirche in Tongern besitzt eine unter irischem Einflusse entstandene Handschrift: ein Evangeliarium mit rohen Miniaturen.

Zum Schlusse dieses Abschnittes wird das bereits von Kugler (Kl. Schr. II, S. 341) und Westwood (Fac-similes of the miniatures and ornaments of Anglo-Saxon and Irish manuscripts p. 72 u. 153) beschriebene, auch von Schnaase (Gesch. d. b. K. III, 609 u. 616) und Woltmann (Gesch. d. Mal. I, 198) berücksichtigte Evangeliarium der Bibliothek des Trierer Domes aus dem Ende des 9. oder dem Anfang des 10. Jahrhunderts eingehend untersucht.

Ikonographisch bietet Bl. 2 mit der Darstellung des Tetramorphos in Gestalt eines Greises (Matthäus?), von dessen Gürtel die Haut, resp. die Klauen des Löwen, des Stiers und des Adlers, also der Symbole der drei übrigen Evangelisten, herabhängen, und der zwei schwer zu definirende Gegenstände: ein Messer (?), wie es die Schreiber zu handhaben pflegten [7]), und einen mit einem Sterne versehenen Stab in den Händen hält, ein besonderes Interesse. (Abbild. auf Taf. III). Auf diesem Blatt nennt sich der Schreiber Thomas.

Der Verfasser ist zur Ueberzeugung gekommen, dass die Miniaturen dieser Handschrift von zwei, vielleicht sogar drei Malern gefertigt seien. Der eine derselben arbeitete in irischem Stile: von ihm stammen die schöneren Initialen der Handschrift, die übrigen Ornamente, so wie drei der Evangelistensymbole, welche auf dem 1. Blatt das Brustbild Christi umgeben. In echt irischer Weise hat er die Thierfiguren ganz ins Kalligraphische gezogen, in ein phantastisches Linienspiel aufgelöst. Auch technisch unterscheidet sich die Arbeit dieses Künstlers vor den übrigen Miniaturen des Codex: er hat seine Bilder sorgfältig und fein mit der Feder gezeichnet und leicht in Aquarell colorirt, während die menschlichen Figuren des Codex: das Brustbild Christi, der Tetramorph, die Brustbilder der Apostel in den Arcaden der Canones, die Darstellungen der drei Evangelisten (das Bild des Johannes fehlt) in Gouache

---

[7]) Vgl. Wattenbach, das Schriftwesen des Mittelalters 132 ff.

und äusserst roh ausgeführt sind. Der Verfasser glaubt nun, wie bereits oben angedeutet wurde, die eben genannten Figurenbilder wieder unter zwei Künstler vertheilen zu können: der eine habe Seitens des der Handschrift zu Grunde liegenden Originales einigen irischen Einfluss erfahren, der sich in den symmetrischen Gewandfalten, der eigenthümlichen Stellung der Füsse (im Profil bei Vorderansicht des Kopfes), dem Mangel an Schattengebung und Goldverzierung zeige; der andere habe vielleicht die zwar rohen aber in der Auffassung majestätischen Apostelbilder über den Canones geliefert, denen antike oder altchristliche Muster zu Grunde zu liegen scheinen; denn sie erinnern an altchristliche Mosaiken oder die Malereien in den römischen Katakomben.

Der irische Einfluss verschwindet, wie es scheint, seit dem Ende des 10. oder dem Beginne des 11. Jahrhunderts völlig auf dem Continent, um einem neuen, dem angelsächsischen, Platz zu machen. Herr Goertz hat in keiner der von ihm durchforschten Bibliotheken unter irischem Einflusse entstandene Miniaturen gefunden, welche aus späterer Zeit, als das 10. Jahrhundert, stammen.

Capitel IV

handelt von der angelsächsischen Malerei und deren Einfluss auf die Kunst des Continentes. Der Verfasser will die angelsächsische Malerei streng von der irischen geschieden wissen. »Der angelsächsischen Malerei liegen heidnisch-classische und altchristliche Muster zu Grunde, zu denen bisweilen nationale Züge treten. Letztere Erscheinung ist die Folge des starken nationalen Elementes, welches in den, grössten Theils in der Volkssprache sich vollziehenden Gottesdienst gedrungen war. Die durch römische Glaubensboten zum Christenthum bekehrten Angelsachsen mussten naturgemäss von ihnen zugleich mit den religiösen Schriften auch die Muster für ihre Kunst erhalten; doch in technischer Beziehung gestalteten sie dieselbe beträchtlich um. Wie diese Umgestaltung in den ältesten Handschriften vor sich ging, ist eine noch nicht beantwortete Frage. Von der irischen Kunst nahm die angelsächsische nur eines an: die Ornamentik in den Vignetten und Initialen; dieser angeeignete Theil der angelsächsischen Miniaturmalerei zeigt eine nachlässige Ausführung, während der Ruhm der irischen Kunst gerade in dieser Ornamentik besteht. In allen übrigen Beziehungen ist die angelsächsische Kunst selbständig. Die Miniaturen der angelsächsischen Handschriften bestehen aus Zeichnungen, die den Text erläutern und ihm in der Weise der Illustrationen unserer Bücher beigegeben sind. Der Schreiber sparte für den Maler oder richtiger den Zeichner einen leeren Raum aus, der mit einem Rahmen umgeben zu werden pflegte. In einer grossen Anzahl Codices sind viele solcher später nicht ausgefüllter Lücken zu sehen. Die Zeichnungen sind entweder mit der Feder gefertigt und leicht in Aquarell ohne Schattirung colorirt, oder sie sind mit den entsprechenden Farben umrissen: das Haar braun, das Gesicht roth, das Gewand blau, golden etc. Das Bemerkenswertheste an den angelsächsischen Miniaturen aber ist die Composition: sie ist voller Leben und tief poetischer Gedanken. Die Bilder sind meist reich an Figuren, denen starkes dramatisches Leben innewohnt, die Gewänder sind in wallender Bewegung wiedergegeben, etwa

wie in der Gothik oder gar in Werken Bernini's. In den Stellungen ist etwas, das an die Grazie der gothischen Sculptur erinnert. . . . Was die Darstellung der Architektur, des Costüms, des Hausgeräthes betrifft, so halten sich die angelsächsischen Miniaturen bald streng an die antiken und altchristlichen Ueberlieferungen, bald geben sie das nationale Leben wieder.«

Wie früher die irische Kunst, so übt nun die angelsächsische ihren Einfluss auf das Festland aus. Die auf dem Continent in angelsächsischem Stil gefertigten Miniaturen nehmen an dem allgemeinen Kunstverfalle Theil: sie sind roh ausgeführt, die Zeichnung ist mangelhaft, in den meisten Fällen beschränkte man sich auf die Zeichnung mit der Feder, nur selten trat die Farbe hinzu, für vollendetere Arbeiten fehlte, wie es scheint, Verständniss und Geduld. Aber auch die auf dem Festlande entstandenen Miniaturen behalten jenen antiken und altchristlichen Charakter bei.

Herr Goertz hat keinen Codex dieser Art gefunden, der vor dem 10. Jahrhundert entstanden wäre; so ist er zur Ueberzeugung gekommen, dass im nördlichen Europa der angelsächsische Einfluss den irischen abgelöst habe.

Es werden nun folgende hierher gehörende Handschriften beschrieben:

Nr. 10262 in der königl. Bibliothek zu Brüssel, nach einer alten Notiz aus dem Kloster des h. Laurentius bei Lüttich stammend, aus dem 10. Jahrhundert, verschiedene Schriften des Eusebius, Hieronymus u. A. enthaltend. Besonders gerühmt wird eine theilweise farbige Initiale, die zwar ziemlich flüchtig ausgeführt sei, aber an pompejanische Muster erinnere.

Nr. 150 der öffentlichen Bibliothek zu Gent mit Lebensbeschreibungen verschiedener belgischer besonders Genter Heiliger. Die Handschrift gehörte früher dem Kloster S. Bavo, dann der gleichnamigen Kathedrale und stammt aus dem 10. Jahrhundert. Die Miniaturen zeigen eine Mischung der in diesem Jahrhundert in Belgien herrschenden Schulen. In den Ornamenten und Initialen gewahrt man einen starken Einfluss der Antike und des irischen Stiles, sie sind farbig mit häufiger Anwendung von Gold und Silber. Die beiden ersten Figurenbilder sind im angelsächsischen Stil mit der Feder gezeichnet: das eine dieser Bilder stellt einen Krieger in reicher antik-römischer Kleidung — es ist Bavo — dar, wie er auf einen ruhig dastehenden Heiligen, S. Amandus, der das Evangelium in den Händen hat, zueilt mit der Bitte um Aufnahme in sein Kloster. Ein drittes Bild (fol. 174 verso) zeigt den h. Macarius in griechischer Priestertracht, das Volk segnend, ist aber leider bis zur Unkenntlichkeit des ursprünglichen Zustandes restaurirt.

Ein Evangeliarium aus dem 10. Jahrhundert der Bibliothek des Jesuiten-Collegiums in Brüssel hat bei angelsächsischer Schreibweise Initialen irischen Stiles.

Den besten angelsächsischen Mustern nähern sich die Miniaturen dreier, der königl. Bibliothek zu Brüssel gehörender Handschriften, welche hier zum ersten Mal beschrieben und gewürdigt werden:

Nr. 9968—71, früher dem Benediktinerkloster des h. Maximin bei Trier gehörend; Nr. 9989 und Nr. 10073 (früher im St. Laurentius-Kloster bei Lüttich). Alle drei Codices enthalten neben anderen Gedichten des Prudentius

dessen Psychomachie. Prudentius war bei den Angelsachsen sehr beliebt: seine allegorischen Gedichte sind häufig von ihnen abgeschrieben worden. In England werden fünf mit Miniaturen versehene Exemplare der Psychomachie aufbewahrt: drei in London, je eines in Oxford und Cambridge. Was nun die drei Exemplare in Brüssel betrifft, so bieten deren Miniaturen ausser einigen originell dargestellten biblischen Scenen Personificationen der Tugenden und Laster: Fides, Pudicitia, Patientia u. s. w. werden im Kampfe mit Ira, Luxuria, Avaritia u. s. w. gezeigt; diese Gegenüberstellung der Tugenden und Laster bietet den Künstlern die Gelegenheit zu sehr mannichfaltigen und bisweilen grossartigen Darstellungen des Sieges, des Triumphes, der Flucht, der Niederlage; die Tugenden sind überall in spät-römischem Costüm, mit Helm und Panzer dargestellt; die Flüsse werden in antiker Weise personificirt; »Luxuria« ist zum Mahle gelagert, während ihr drei Sklaven in Trinkhörnern Wein bringen, eine Darstellung, die einem antiken Relief nachgebildet scheint. Herr Goertz ist zur Ueberzeugung gekommen, alle diese Miniaturen seien freie Copieen nach einem Original vielleicht des 5. Jahrhunderts; denn auch der Stil der in den Bildern vorkommenden kirchlichen Gebäude und Altäre, die Schilderung der Gerichtsscenen, des Betens u. s. w. habe das Gepräge des 4. oder 5. Jahrhunderts. (Abbild. der Patientia und des Jordan auf Taf. IV.)

Ebenso hält es der Verfasser für möglich, dass die mit der Feder ausgeführten Miniaturen eines ferneren Codex der Brüsseler Bibliothek: »Physiologus de naturis animalium et bestiarum«, in 4°, Nr. 10074 von älteren Mustern abhängig seien: Christus ist (auf Blatt 144) jugendlich dargestellt; ein Jäger (»Venator« auf Blatt 144 verso) scheint einem spätrömischen Relief nachgebildet zu sein; der antiken Mythologie ist eine Sirene (auf Blatt 142, Abbild auf Taf. IV) und der Helios (Blatt 144) entnommen.

Auch noch im 11. und 12. Jahrhundert stösst man im nördlichen Europa auf angelsächsischen Einfluss. Dieses bezeugt das Evangelium Nr. 5573 der Brüsseler königl. Bibliothek. Hier sind die Federzeichnungen theilweise mit grellen Farben colorirt, stellenweise findet sich auch Gold. Der ornamentale Theil ist in irischem Geschmacke ausgeführt. Das erste Bild zeigt den gekreuzigten Christus in jugendlicher Gestalt ohne den Ausdruck des Leidens; das Kreuz ist ein mit Blättern bedeckter »Lebensbaum«, an dessen Fuss sich eine Schlange windet; zu den beiden Seiten des Heilandes stehen Maria und Johannes in heftiger, tiefen Schmerz ausdrückender Bewegung. Weiterhin sind die Evangelisten, ebenfalls jugendlich, dargestellt. Alle Figuren sind in angelsächsischer Weise sehr lang, in faltenreichen, wie im Winde flatternden Gewändern gegeben.

Den Schluss dieses Capitels bildet die Beschreibung einer früher der St. Severinkirche in Köln gehörenden Bilderhandschrift in der Bibliothek des Herzogs von Aremberg zu Brüssel. Herr Goertz erklärt dieses Werk für den am schönsten ausgeführten angelsächsischen Codex, den er gesehen. Er hält es für wahrscheinlich, dass derselbe im 12. Jahrhundert in England angefertigt sei. Das Verfahren bei den Miniaturen ist hier jenes, bei welchem die Umrisse nicht schwarz, sondern in einer dem Gegenstande entsprechenden Farbe aus-

geführt sind, während sonst sich nirgend Farbe oder eine Schattirung findet. Die Figuren sind sehr lebhaft bewegt. Das erste Bild stellt die Kreuzigung dar: Christus bärtig, bereits verschieden, das Blut fliesst in ein unten stehendes Gefäss, zwei Engel mit Palmen fliegen neben dem Heiland, am Kreuze stehen Maria und Johannes. Die bedeutendsten Bilder befinden sich über den Arcaden der Canones: hier sieht man Engel mit Palmen, die Mutter Gottes mit dem Kinde, den thronenden Heiland, Christus, dem die Cherubim huldigen; eine der dramatisch bewegtesten Darstellungen ist diejenige des Erlösers, wie er auf den Löwen und den Drachen tritt.

Capitel V

schildert den Aufschwung, den die Malerei in Deutschland nach dem argen Verfall, in welchen sie von der Mitte des 9. Jahrhunderts an gerathen war, gegen Ende des 10. Jahrhunderts nahm.

Es geschah dieses unter einem gesteigerten Einfluss der byzantinischen und, durch dieselbe vermittelt, der antiken Kunst. Zu den Ereignissen, welche diese erneute Einwirkung der byzantinischen Kunst auf die abendländische erklären helfen, gehört bekanntlich die Vermählung Otto's II. mit der griechischen Prinzessin Theophano.

Hier kommt zuerst das von Kugler, Kl. Schr. II, 340, Mone in der Zeitschr. für Gesch. d. Oberrheins III, 1852, S. 11 beschriebene, auch von Woltmann, a. a. O. S. 250 erwähnte Evangelistarium der Stadtbibliothek in Trier in Betracht, welches dem Widmungsbilde und -Gedichte nach von Kerald und Charibert, Mönchen des Klosters Reichenau, für den Bischof Egbert von Trier (978—993) gearbeitet worden. Die Handschrift enthält 56 sorgfältig in Farben ausgeführte Miniaturen. Die auf goldgeschmücktem Purpurgrunde dargestellten Evangelisten sind im Gegensatze zu der früher im Abendlande herrschenden Weise als hochbetagte Greise aufgefasst. Die darauf folgenden Bilder aus dem neuen Testament heben sich meist von einem goldenen Himmel ab, auf welchen in der Mitte des Bildes nach unten hin ein rosa Streifen folgt. Die Erde ist vom Himmel nicht durch eine bestimmte Linie getrennt, sondern es findet ein allmählicher Uebergang in eine gelbliche und dann dunkelbraune Farbe statt, welche die Erde bedeuten soll. Die menschlichen Figuren sind kurz und von unrichtiger Zeichnung. Der Faltenwurf zeigt wiederholt antike Motive. Die Bäume sind ganz conventionell gezeichnet ohne eine Spur von Naturwahrheit.

Bei der Kreuzigung — der jugendliche Christus in langem, goldgehöhetem Purpurgewande zwischen den beiden Schächern in weissem Chiton — sind Sol und Luna weinend dargestellt. Das Incarnat ist bald ziegelröthlich, wie in den antikisirenden Miniaturen der Karolingerzeit, bald in byzantinischer Weise grünlich, was wohl auf zwei Künstlerhände hinweist. Einen besonders starken byzantinischen Einfluss zeigt die »Anbetung der Könige«, in welchem Bilde Maria mit dem Kinde ganz den Charakter eines Muttergottesbildes hat.

Nahe verwandt mit diesem Codex ist ein Missale in 4° (in der Bibliothek des Herzogs von Aremberg zu Brüssel), dessen erste Miniatur, die Himmelfahrt Christi, eine eigenthümliche Auffassung zeigt: der Himmel ist mit Muscheln

bestreut, aus denen Engel in anmuthiger Naivetät zur Erde hinabblicken. Im Allgemeinen zeichnen sich die Figuren dieser Handschrift durch hübsche längliche Gesichter aus. Das Colorit ist heller als in dem Trierer Codex und neigt zur Buntheit. Auf antike Reminiscenzen stösst man seltener.

Endlich gehört das Evangelium Nr. 9428 der Brüsseler königl. Bibliothek hierher, das einst dem Münster von Bremen gehört hatte. Auch hier zeigt sich antiker Geist, wenn auch in starkem Verfall: Gott-Vater und Christus sind jugendlich dargestellt, die Evangelisten aber wieder in byzantinischer Art als Greise; die Apostel, Könige, das Volk haben antikes, zuweilen gut drapirtes Costüm, die Figuren sind untersetzt, der Ausdruck der Gesichter, so wie das Anatomische ist schwach. Das Incarnat ist auch hier bald ziegelroth, bald grünlich, die Lichter sind mit weisser Farbe aufgesetzt. Im Ganzen ist die Ausführung ziemlich roh.

Capitel VI

fasst in wenigen Worten noch einmal die Hauptresultate der Untersuchung zusammen.

E. Dobbert.

Kunstzustände eines reichen Klosters um 1700.

Von **J. B. Nordhoff.**

Von dem Kunstschatze der Cistercienser-Kirche zu Marienfeld ist nur ein Rest geblieben und heute für den Pfarrgottesdienst benutzt. Wie viele Werke erhalten und wo die zerstreuten geblieben sind, würde man auch bei eifrigster Nachforschung nur unvollständig mehr angeben können. Ihre Verwirrung und Veräusserung fällt jedoch nicht erst in die Zeit der Aufhebung des Klosters oder der Franzosenherrschaft, unter welcher die planmässige Vernichtung der alten Geschichts- und Kunstdenkmäler das Fundament der neuen Aera bedeuten sollte — jetzt wurde nur das Siegel aufgedrückt, sie begann schon weit früher, während der Blüthe des Klosters, und die Anstifter waren die Aebte selbst. Sie handelten freilich, ohne zu wissen, was sie thaten, im Geiste ihrer Zeit und in den Bahnen eines Kunstgeschmackes, der durch und durch dem alten Kunstwesen und Kunsterbtheile feindselig gesinnt war, eines Geschmackes, der heute noch so viel Unheil unter den ererbten Kunstwerken anrichtet.

Er versetzt die Kunstübung aus dem Handwerke in die Akademie, macht eine Scheide zwischen höhern und niedrigen Künsten, zwischen Künstlern und Handwerkern, anerkennt das, was jene machen, und überlässt die Kleinkünste, die zu allen Zeiten als die unentbehrlichen Gefährtinnen der monumentalen gegolten und diesen immer wieder neue Formen zugeführt hatten, ihrem Schicksale. Diese akademische Richtung war in Italien erst vorbereitet, am französischen Hofe geweiht und allmälig mit andern Dingen in die Klöster und Schlösser Deutschlands eingedrungen, seitdem hier der dreissigjährige Krieg die heimische Kulturblüthe geknickt und mit den Städten auch das einst so fruchtbare Kunsthandwerk, worin der gesammte Kunststock mit seinen kleinen und monumentalen Zweigen haftete, arg zerrüttet hatte. Statt des malerischen Reichthums, der bis dahin in den mannigfaltigen Kunstwerken, in ihren Formen, Stilen und Farben gelebt hatte, wurden grosse Bauten, grosse Mauerfluchten, grosse Räume, helle Fenster, weisse Wände die Losung. Unent-

---

[1]) Vgl. Lübke, Die mittelalterliche Kunst in Westfalen, 1853, Register S. 438 s. v.

behrliche Möbelwerke, sogar Altäre, Kanzeln und Beichtstühle reckten sich und stiegen wie kleine Bauwerke empor. Denn das Bauwesen — das Architektenthum [2]) — ging aus dem Ruin des alten Kunstgefüges so glorreich als Sieger hervor, dass sogar Malerei und Plastik auf den meisten Kunststätten in den Hintergrund traten und mehr und mehr höfischen Liebhabereien entsprachen. Was der »freien Aussicht« oder »Durchsicht« oder wie man es sonst nennt, im Wege stand, das waren die malerisch aneinandergereihten und reich entwickelten Werke der Kleinkunst, diese wunderbaren Blüthen der alten Kunstzeit, welche wir heute wieder aus den Verstecken holen, in Museen und auf den Ausstellungen vorführen, beschreiben und abbilden, und so ungern aus dem Lande wandern sehen, damit Laien und Künstler Auge und Hand wieder daran bilden können. Die heimischen Meister sahen an Gemälden, Möbeln und Goldarbeiten manches Stück vom Auslande in die Schlösser einziehen. Haben die Kleinkünste desungeachtet noch viele gefällige Erzeugnisse aufzuweisen, so beruht das auf der technischen Tüchtigkeit und der zähen Kraft des Handwerkerstandes, in dem Bedarfe der Bürgerschaft, die sich meistens an das heimische Handwerk wandte, und endlich in der decorativen Grundstimmung des Rococo, welches im 18. Jahrhunderte Front machte gegen den Barockstil. Zudem waren die Architekten nur gering an Zahl, fast ausschliesslich im Dienste der Höfe und reichen Klöster und oft wissenschaftlich gebildete Männer.

Die Geschichte des Klosters Marienfeld gewährt uns im Kleinen ein so klares und anschauliches Bild von den Vorzügen und den Nachtheilen des neuen Kunstgeschmackes vor und nach dem Jahre 1700, dass es auch der allgemeinen Geschichte von Nutzen sein wird, wenn wir einzelne Züge desselben eingehender darlegen. Die herkömmlichen Grundlagen der Kunstübung, der ästhetischen Auffassung, der Ideenkreise zeigen sich erschüttert und verschoben und am schlimmsten kamen dabei die Tafel-, Wand- und Glasgemälde fort. Der zerstörende Baueifer regte sich auch, wie es scheint, zuerst in diesem reichen Kloster, und ergriff dann auch jene von Liesborn, Corvei, Cappenberg

---

[2]) »Die Kunsthandwerker, welche die Architektur unter Ludwig XIII. beherrschen, werden durch eine Generation gelehrter Architekten verdrängt, welche die Grundlage ihrer Kunst an dem Studium Vitruv's und seiner italienischen Bearbeiter sahen. Jetzt gilt nicht mehr Erfindung und künstlerische Durchbildung der Einzelheit als Prüfstein für das Können des Architekten, nunmehr beurtheilt man ihn nach der Gesammtordnung des Werkes. Die Schönheit der Architektur beruht in der Symmetrie, in der harmonischen Uebereinstimmung des Ganzen, in der Majestät und Pracht der Verhältnisse.« R. Dohme in der Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 291. »In Frankreich haben erst die Kämpfe, welche, wie sie Vitet mit anschaulicher Deutlichkeit schildert, der Gründung der Académie des Beaux-Arts voraus gingen, den Bruch zwischen Künstlern und Handwerkern, den akademischen und zünftig gegliederten Künstlern hervorgerufen. In der Blüthezeit der deutschen Renaissance, in den Städten, wo das meiste künstlerische Leben herrschte, war der Künstler Handwerksmann und Bürgersmann zugleich.“ v. Eitelberger, daselbst XI, 107 f.)

und Grafschaft. Ueberall fielen dort die alten Klosterbauten [3]), in Grafschaft auch die Kirche. Ja die Klosterbauten drücken in der Kunstgeschichte der beiden letzten Jahrhunderte hier weit bedeutsamer die Wagschale, als die Schlossbauten. Von dem neuen Baueifer des Klosters Marienfeld können noch heute die wenigen Baureste Zeugniss ablegen — von den Unbilden, worunter zugleich die früheren Kunstdenkmäler zu leiden hatten, berichtet ein Augenzeuge, ein Ordensmann des Klosters, in dem Theile der Chronik, der von ihm verfasst wurde.

P. Herman Hartman aus Coesfeld trat im 18. Lebensjahre ins Kloster, bekleidete darin verschiedene Posten, dann die Stelle eines Confessars zu Gravenhorst, und starb 7. Januar 1719 als Pfarrdechant zu Harsewinkel. Die Chronik, ein starker Quartband von Papier, welche sich jetzt im Besitze des Herrn Dr. Zumnorde zu Warendorf befindet, ist von andern Händen bis ins 19. Jahrhundert auch mit den Hauptlebensdaten der säcularisirten Mönche fortgesetzt. Das Kunstgebahren der Aebte mochte manchem andern Mönche verhaltene Schmerzen verursachen — Hartman ergriff die Feder, um der Nachwelt wenigstens in Worten einen Begriff zu geben von den Herrlichkeiten und Kunstwerken, die sein Kloster wie einen Schatz gesammelt und noch so wohlbehalten durch die schweren Kriege gerettet hatte. Schon in der ältern Klostergeschichte, die er nach ältern Chroniken gibt, nämlich im Leben des Abtes Nicolaus († 1345) macht er zu der Nachricht: Item dilatavit ecclesiam juxta chorum ad meridianam et aquilonarem plagam, quae loca valde angusta et tenebrosa antea erant; extendit [4]) insuper ecclesiam ad orientem in tantum, ut ubi ante fuerunt 6 altaria modo sint decem — die selbständige, durch ihre Schreibweise auch äusserlich hervorstechende Bemerkung: Vel hinc patet, ad singulas fenestras circa chorum singula fuisse altaria prout hac (!) manu mea infra adnotavi et non circa chorum duntaxat, sed et ad omnes totius ecclesiae fenestras: 17 altaria juxta fenestras et adhuc 9 praeter ea sub odaeo 2, retro olim (chorum) conversorum 2, ad columnas in navi templi 3, in capitulo et summum — also 26 und mit jenem der alten Abtscapelle 27 Altäre, wohl meist mit gemalten oder plastischen Bildwerken.

---

[3]) Nicht nur die Schlösser des Adels, sondern auch die Abteien an den Klöstern der Stadt und des Landes erheben sich — kleinere Schlossbauten ausgenommen — in Westfalen bis in unser Jahrhundert als Hufeisenbauten (mit Mittel- und zwei Eckflügeln) — eine Form, welche sich aus der französischen Renaissance consequent entwickelt hatte. Vgl. R. Dohme in der Zeitschrift für bildende Kunst (1878) XIII, 364 ff.

[4]) Daher sagt Lübke a. a. O. S. 143: »Die Chorumgänge scheinen in späterer Zeit einen Umbau erfahren zu haben, da an ihnen gothisch-profilirte Rippen und gothische Fenster des 14. Jahrhunderts herrschen. Wirklich erblickt man noch die Basis einer frühern Ecksäule am nördlichen Pfeiler der Vierung.« Nach den Aussagen der Chronik war also auch der frühere Chorschluss ähnlich jenem von Citeaux, der Umbau nur eine Erweiterung, damit er mehr Altäre bergen konnte, und diese hatten auch, wie in dem ähnlich gestalteten Chorumgange der Ordenskirche zu Arnsburg, ihre Scheidewände, bis die Neuerung sie fortwarf, wie wir unten sehen werden.

Als er nun erleben musste, wie die alten Klosterbauten die Gemälde und die Altäre, mehr und mehr schwanden, der Beseitigung, Veräusserung oder gänzlichen Zerstörung anheimfielen, und wie um so stolzer und mächtiger die (Neu)bauten emporwuchsen, da ergriff er, wie gesagt, die Feder, um der Nachwelt davon Zeugniss zu geben. Er anerkennt die Baufälligkeit der alten und das Bequeme der neuen Bauten, wo es nur geht, er lässt jedes Gute gelten, er selbst scheint wohl mal von dem Geiste der Neuerungen angeflogen und hält auch den Aebten, welche dieselben bewerkstelligten, das allgemeine Lebenslob nicht vor, doch fliesst darin immer wieder die Bewunderung des Alten, welches hinschwand, und das tiefempfundene Gefühl, dass es nicht bloss etwas Kostbares und Kunstvolles, sondern auch ein heiliges Erbtheil der Väter und mit dem Leben und der Regel des Ordens verwachsen sei. Er verhält den Schmerz, so weit er kann, nur zuweilen bricht dieser hervor und auch dann selten mit Bitterkeit. Dann macht er den »modernus rerum status«, dann offen den Abt für die ihm gebrachten Opfer verantwortlich. An zwei Stellen spricht er sich aus, einmal im Leben der betreffenden Aebte sodann in einem besondern Verzeichnisse, das er über die zerstörten Inschriften und Denkmäler beigefügt hat.

Das Verzeichniss leitet er mit den inhaltsschweren Worten ein: Colligite fragmenta, ne pereant, ait Salvator noster. Joan. 6. Per temporum varietates, bellorumque discrimina, officinarum ac domorum mutationes, parietumque dealbationes in campo nostro Mariano plurimae antiquitates et inscriptiones interire, sed ne perirent omnes, vel illas saltem, quae a priore saeculo MDC^{mo} (sic) ac nostra aetate superfuerunt, hic adnotare placuit.

Der erste Abt, welcher nach dem dreissigjährigen Kriege regierte, der 1661 gestorbene Jodocus Caesem, handelt gleich als ein Kind des neuen Kunstgeschmackes: Multa altaria minora e navi templi sustulit, chorum conversorum[5]) itidem e navi sublatum Hardehusanae[5a]) dedit ecclesiae. Im Verzeichnisse der Alterthümer erzählt er: . . . Attamen istorum altarium tabulae hinc inde in ecclesia parietibus affixae adhuc extant et prostant.

Sein Nachfolger, Johan Stades († 1681) greift rückhaltsloser ein; seine zwanzigjährige Regierung bildet eine Kette von neuen Bauten und von Zerstörungen alter Kunstsachen: Exstruxit novum ac summum altare chori, Warendorpii tempore exilii 1672 aedificium novum fieri fecit in modum claustri cum cellis ciulibet fratrum seorsim habitantibus.

Auf dem Lettner (Apostelgange) über dem Kreuzaltare befand sich ein merkwürdiges Kreuz[6]): es war auf Betreiben des Klosterbruders Anton Gyer

---

[5]) Der Chor der Laienbrüder, also durch besondere Schranken gebildet, lag im Schiffe, vor der Vierung im Westen des Hauptchores.

[5a]) Zu Hardhausen erübrigt anscheinend kein Rest davon.

[6]) Ein Kreuz hing auch im Dome zu Münster über dem letzthin abgebrochenen Lettner (Apostelgang, pergula).

1470 von einem Maler zu Münster, Johan Koerbecke[7]), neu angemalt, eine Anzahl Reliquien darin entdeckt und neue geborgen. Porro post ducentos ferme annos praememoratae ss. Reliquiae in antiqua illa cruce supra doxale sive odaeum templi nostri inventae sunt, eidem oblongae aereae . . . capsulae cum sua . . . descriptione inclusae adeo recentes et integrae, tanquam vix uno anno fuissent insertae et schedulae singulis ss. Reliquiis affixae aeque recentes ac legibiles, ut ne jota periisse videretur, nimirum anno 1675, quando a rev. domino Joanne Stades abbate 37mo[8]) antiqua illa crux, suis illis picturis ac ornatibus denuo destituta amovebatur, inque ejus locum substituebatur crux et crucifixus novus, prout nunc videre est . . . Testis fui oculatus inter caeteros E(go) F(rater) H(ermannus) H(artman), qui haec scripsi; nam et ipsam ss. Reliquiarum thecam ex commissione rev. abbatis duos dies in camera mea asservavi, unde et occasionem moramque nactus sum, omnia accurate oculis lustrandi, literas describendi et inde haec annotandi.

. . . Postliminio incidi in vetustam quandam tabulam ad chori superioris sive presbyterii parietem pendulam, quae continebat reliquias et solemnitates summi illius ac praetiosi quondam altaris, ante ducentos et amplius annos ab hoc scripto exstructi[9]) sub d(omino) Arnoldo abbate 22do et sub domino abbate Joanne Stades 37mo amoti. Sed antequam ad ejus tabulae descriptionem accingar, notitiae ac posteritatis memoriae imprimis commendari, operae praetium erit, qualenam hoc altare fuerit.

Igitur.

Structura tota juxta antiquam altarium seu potius eorundem tabularum consuetudinem posita erat super lapidem summi altaris latitudine lapidem istum excedens sesqui aut binis circiter pedibus ex utroque latere. Altitudo necdum attingebat imam magnae illius fenestrae orientalis partem, adeoque altitudo latitudoque pene quadrata erat. Tabula altaris primaria et intima opere caelato ac perforato affabre diversis figuris elaborata fuit adeo, ut 24 illa sacra crania de societate Ursulana aliaque lipsana intra tabulam recondita de foris per fenestellas videri possent. In medio autem istius intimioris tabulae loco concavo sita erat elegans illa statua B. M(ariae) V. in sella resi-

---

[7]) Er wohnte nach archivalischen Notizen 1471 zu Münster am Wegesende und von ihm stammte zu Marienfeld noch eine .'. . Tabula Philippi et Jacobi. Meine kunstgeschichtl. Beziehungen S. 45. Es ist derselbe Meister, welcher durch ein Versehen C. Becker's im deutsch. Kunstbl. 1843, Nr. 89, als Stoenbecke oder Stoerbecke in die Bücher aufgenommen ist.

[8]) Schon hier bemerke ich, dass die Reihenfolge und Ordnungszahl der Aebte bei Hartmann nicht genau den Urkunden und Geschichtsquellen entspricht.

[9]) Die Tafel war unter dem Vorgänger Abt Herman I. (1438—1443) bestellt, und begonnen; die ältere handschriftliche Chronik im königlichen Staatsarchive zu Münster berichtet vom Abte Arnold (1443—1480): . . . Tabula in maiori altari, quae per antecessorem fuerat inchoata, temporibus suis est erecta, quam fecit deaurari et depingi. Meine kunstgeschichtl. Beziehungen 1873, S. 44. Es war, wie sich aus dem Folgenden ergibt, das plastische Mittelstück des Aufsatzes, welches Reliquien enthielt und beiderseits die Flügel trug, die etwas jünger waren.

dens (!) Jesulumque sinu gerens [10]) (de qua infra [11]) in vetusto Ms.) ad utrumque statuae istius latus proxim collocata stabant bina illa miraculosa crania de quibus supra . . . relatum est, aliis craniis in eadem ordinis linea utrimque sextatim positis, aliisque sacris reliquiis infra ordinate dispositis. Porro primaria illa intimiorque (de quo loquor) tabula tota erat inaurata et bis centenis annis tam integra nihilque mutilata, ut nihilum crustae inauratae inde decessisset decidissetve, adeoque magnifice vel usque ad extrema sui tempora parebat intuentibus, ut admirationem simulque devotionem iis instillaret et sole micante vix obtutus admitteret prae nimio splendore.

Hanc vero primariam inauratamque tabulam ambiebant suisque temporibus, ut infra claudebant, binae tabulae collaterales eidemque affixae, elegantissimis mysteriorum vitae Christi picturis foris et intus insignes, in quibus picturis id apprime mirandum, nempe easdem omnino vestium facierumque effigies, verbi gr. Christi Domini, B. Mariae V., apostolorum (inter quos et facies d(omini) Jacobi cum Christi facie conveniebat, tamquam fratris Domini in evangelio dicti) Pilati, Annae, Caiphae, Judaeorum adeo et militum, quae in una pictura videbantur, instar controfectarum cernebantur et in aliis [12]).

Deinde tabulas illas primo collaterales postmodum d(ominus) abbas 33[s] Hermannus Kaelle operuit duabus aliis tabulis, quae et ipsae pro temporum diversitate aperiri ac recludi poterant, neutiquam tamen adeo elegantibus, ut sic pro festorum rata vel ferialiter vel solemniter vel solemnissime summum altare ornaretur sola apertione vel reclusione tabularum istarum: nempe in ferialibus diebus simpliciter claudebatur omnibus valvis, in dominicis ac festis duplicibus sive, ut nos loquimur, duarum missarum aperiebantur primae duntaxat valvae, atque tunc tota Christi domini passio in

---

[10]) Gerade so eingerichtet ist noch heute der Hochaltar des Domes zu Münster, ein grossartig aufgebautes und componirtes Kunstwerk. Das Mittelstück des Aufsatzes bildet eine förmliche Etagère von unten nach oben, von rechts nach links mit Reliquiarien der verschiedensten Art und in der untern Mittelnische mit dem Bilde der Gottesmutter besetzt, welches ruht auf einem von Stickerei umzogenen, metallbekleideten Tragaltare des 13. Jahrhunderts. (Vgl. auch über ihn Didron, Annales archéologiques XVIII, 284 ff.) An diesem Mittelstücke bewegen sich jederseits zwei schwere Flügel, und davon sind die innern äusserlich mit reich polychromirten Reliefs, die äussern an beiden Seiten mit grossen Oelgemälden verschönert. Das Werk wurde laut den erhaltenen Rechnungen 1620—22 von dem Amsterdamer Maler Adrian van den Bogardt und dem Münsterischen Bildhauer Gert Gröniger ausgeführt — also kurz vor der Zeit, als der zerstörende Geist der Neuzeit den Altar in Marienfeld wegwischte. Dass die gemalten Altartafeln als Einfassung der Reliquienbehältnisse von 1200 an die alten bildreichen Metalltafeln, welche zu klein und zu kostspielig wurden, ersetzten, also die ersten Tafelgemälde darstellen, dafür gab ich handschriftliche Andeutungen in Pick's Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands (1878) IV, 353 ff.

[11]) Findet sich nicht.

[12]) Nach dieser allgemeinen Beschreibung müssten sich die innern Tafelbilder wieder entdecken lassen, falls sie noch nicht zerstört sind.

utrisque tabulis depicta exhibebatur, in festis vero sermonum etiam 2dae tabulae aperiebantur (quibus primae illae tunc abscondebantur operiebantur) quae gloriosa Christi mysteria repraesentabant: tunc quoque intimior ac deaurata illa tabula cum ss. reliquiis magnifice atque ad excitandam devotionem mirifice apparebat. Vere enim vero res dolenda, tam elegans tam speciosum praetiosumque Campi ac templi nostri cymmelion (quod adeo venerata ac demirata fuit tota retro antiquitas) ita destructum fuisse, ut non potius integrum alio transportatum fuerit.

Sed quoniam moderno rerum statu antiquae illae ac depressae altarium tabulae ubique locorum tollebantur, earumque loco novae formae ac modella [13]) altaria usque ad ipsos templorum fornices consurgebant [14]), hinc r(everendissimus) et illustrissimus) princeps, episcopus Monasteriensis (1678—1683) 26/6 ac Paderanus Ferdinandus Fürstenbergius [15]), aliquando ad Campum Marianum divertens ecclesiamque oculis lustrans d(omino) Joanni Stades abbati suasit ac persuasit, ut, sublato hoc altari, novum conderet, eumque in finem d(omino) abbati praefato submisit pictorem suum aulicum [16]), qui novum altare delinearet, atque ita juxta eiusdem delineationem surrexit haec nova summi altaris moles, lucem magnae illius fenestrae antehac clarissimam choro ut plurimum intercludens. Et nihilominus ista moles [17]) contra delineatoris intentionem ac mensuram altius latiusque aedificata est structoris vitio (prout hodie ad nauseam satis patet consideranti) ob ignorantiam, dicam, an nimiam prudentiam architecti, nostri videlicet conversi fratris Joannis Brökelman Bechemensis [18]), qui ipsam structuram mox in fundamento nimis fecit amplam, unde et reliqua omnia stant extra delineationis orbitam, formam moramque, alioquin, si vera et genuina delineationis mensura servata fuisset, et melior proportio structurae foret et lux clarior in choro foret.

---

[13]) Wohl »nach Zeichnungen«.

[14]) Das Auge konnte sich also an die hohen Barockaltäre noch nicht gewöhnen.

[15]) Es ist der gelehrte, in Rom gebildete Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg, welcher auch zeitweise dem Bisthum Münster vorstand. Vgl. meine Beschreibung seines Lebens in der Allgem. deutschen Biographie VI, 702 ff.

[16]) Also die Hofkünstler geben den Ton an, ein Maler macht noch den Architekten. Gemeint ist der 1693 30/4 zu Brakel gestorbene J. Georg Rudolphi, caelebs, insignis pictor. In magna gratia fuit apud principes. Vgl. meine Denkwürdigkeiten aus dem Münsterischen Humanismus, 1874, S. 64—65. Da der Abt Stades bis 1681 regierte, Ferdinand erst Ende des Jahres 1678 das Bisthum antrat, bleiben für dessen Besuch und den Abbruch des alten Altares übrig die Jahre 1679—1680.

[17]) Uebrigens zeigt auch der Altar bis heute in einem hohen Predellafelde mit Glas verschlossene Höhlungen für die Heiligthümer und in dem von hohen Säulen flankirten Mittelbaue verschiebbare Tafelgemälde und die Wappen der Aebte Stades und Culeman mit den Jahreszahlen 1680 und 1693, womit die Dauer des Baues und der Ausstattung mit Gemälden und Sculpturen gegeben ist.

[18]) Er war jedenfalls als Möbeltischler nicht im Kloster ausgebildet, sondern als Handwerker der Kleinstadt in dasselbe eingetreten.

Hisce de altari antiquo ac novo praenotatis pergo ad formalia vetustae istius tabulae in presbyterio (scl. ecclesiae) affixae, quae sic habet: Ammonet filios suos sermo divinus, memorari operum patrum, quae fecerunt in generationibus suis. Si ergo, quae geruntur, perpetuae stabilitatis robur debeant optinere et ad nasciturae posteritatis memoriam devenire, necesse erit, ut res gestae solempniter sigillatis apicibus eternentur. Anno igitur Dominicae incarnationis MCCCCLVII° crastino beatae Agathae [19]) virg(inis) et mar(tyris) erecta et collocata est praesens tabula super summum altare sub venerabili vero dom(ino) Arnoldo abbate XXII° constructa et aedificata ad laudem sacrosanctae et individuae Trinitatis sacratissimmique corporis Dom(ini) nostri Jesu Christi simulatque gloriosissimae suae genitricis virginis Mariae sed et sanctorum omnium, quorum sacrae in ea reliquiae praesentialiter jam sunt inclusae atque collocatae, quae et per primitivos huius loci fundatores ab aliisque quam pluribus reverendis devotisque irris huc sunt apportatae, volentes hoc modo viri illustres memoriam sui, sicut et fecerunt, relinquere in benedictione. Consecrata denique est ac dedicata eadem tabula cum imagine gloriosae virginis Mariae in superiore fenestra ipsius mox anno sequenti, dominica proxima post festum b(eati) Joannis [20]), praecusoris Domini, per venerabilem virum d(ominum) Joannem Larissen(sem) epsicopum, pro tunc vicarium reverendi in Christo patris ac d(omini), d(omini) Joannis episcopi Monasteriensis, ducisque Bavariae ac comitis Palatini; qui d(ominus) Joannes vicarius antedictus etiam aucthoritate praefati d(omini) Joannis episcopi Monasteriensis contulit unicuique ante tabulam istam ejusque imaginem videl. Virginis Mariae . . . quadraginta dierum indulgentias . . .

Der Abt Bernard Cuelman, erwählt 1681, starb 1705, trat ganz in die Fussstapfen seines Vorgängers . . . amari magis, quam timeri cupiens multas fecit expensas, unde et multa reliquit debita ex vanis istis expensis successori solvenda. Altare summum a praedecessore structum pretiosis curavit coloribus illuminari [21]), campanam minorem denuo fractam refundit, organum novum ex antiquo reformari, novam quoque ac sumptuosam abbatiam templo contiguam aedificari fecit. So kurz behandelt der Chronist die Anlagen der Abtei und seinem Missmuth darüber gibt er offen und unverhohlen Ausdruck im Verzeichnisse der Inschriften und Alterthümer: quae quidem cella [22]) ac refectorium annis compluribus usui fuere. At postmodum a domino abbate Culman, utpote rerum novarum amatore, iterum reformata. Von den Inschriften des Capitelhauses erzählt er: Erant sententiae in elegantissime pictis ac circumflexis lineaturis circum quaque descriptae adeo, ut quidam characteres per inflexionem tabellarum inverso quasi ordine positi essent et vix legi possent, nisi capite legentis quoque quasi deorsum verso. Sunt autem per dealbationem parietum a domino abbate Cuelman sublatae.

---

[19]) 6. Februar.

[20]) 1458 25/6.

[21]) Von der Polychromie der Möbeln wurde also noch nicht abgesehen.

[22]) I. e. cella cerevisiaria pro conventu.

Cuelman's Nachfolger, Johan Rulle, stand der Chronist näher wie irgend einem Vorgänger, ihm dankte er die Anregung, die Klosterchronik zu schreiben, und er that es, ohne seinem Oberherren den Tadel verderblicher Anordnungen zu erlassen. Anno 1711, heisst es vom Abte Rulle, antiquas ecclesiae fenestras vetustate ac picturis valde obscuros [23]) amovit et eorum loco substitutis circumquaque novis lucem novam templo dedit. Amovit etiam (si tamen hoc bene a pluribus subdubitabatur) sex illa altaria cum cancellis circa utramque chori partem pie ornateque disposita, quorum patrocinia tamen ad alia adhuc residua altaria transtulit. Ad dextrum latus chori versus meridiem amota sunt haec tria: ss. trium regum, ss. Petri et Pauli et ss. quatuor evangelistarum, ad sinistrum vero chori latus versus septentrionem remota sunt ista tria: scil. ss. Stephani et Laurentii, sacros. corporis Christi et s. p(atris) Bernardi, quorum omnium altarium tabulae, etsi antiquatae, elegantissime nihilominus erant pictae, sola tabula altaris Petro-Paulini [24]) seclusa, quae non adeo erat artificiosa, sed ex coloribus vetustate dilapsis ruinosa. Conciliat siquidem illa altarium sublatio ecclesiae nostrae majus lumen spatiumque, at quia altaria ista una serie situque posita altioribus cancellis ostiisque claudebantur, nunc, sublatis iisdem, multa quoque occasio sublata est fratribus nostris suae peculiari devotioni secretius vacandi. Loco altarium sublatorum posita sunt nova scamna sive sedilia in usum populi ac nova illa bina confessionalia [25]).

Die Neubauten triumphirten, die alten Gebäude fielen das eine nach dem andern. Cum vero occidentalis claustri ala seu pars illa veteris aedificii (ubi olim dormitorium conversorum, id est fratrum laicorum superne fuerat, inferne autem bibliotheca et refectorium hyemale) ruinam minitaretur et aegre refici posset, hic abbas Joannes Rulle, eadem ala imprimis dejecta aedificium novum moliri coepit antiquo magnificentius, et ferme altero tanto altius. Ubi etiam ad antiquum ambitum seu porticum lectionis (Collatiengang) [26]) versus occidentem duae fornices cum duabus magnis fenestris eadem tamen structura cum antiquis sunt aedificatae et hac ratione ambitus ille collationis, ut vocamus, ad 25 plus minus pedes longius extensus est, prout et

---

[23]) Hier überwiegt, scheint es, auch beim Chronisten der sogen. praktische Nutzen die Pietät vor dem Alterthum und den Kunstwerken. Wie die Altäre, wichen auch die alten Glasmalereien mehr und mehr den hellen Gläsern, die Wandmalereien dem weissen Ueberstrich. Von den Glasgemälden der Kirche dürfte jede Spur verschwunden sein.

[24]) In den bildlichen Darstellungen der Altäre nicht nur, sondern auch in ihren Patronaten und Dispositionen herrschte also anscheinend eine historische oder symbolische Idee.

[25]) Sie stehen noch heute, mächtig hohe, mit Statuen besetzte Möbelwerke.

[26]) Offenbar der noch bestehende Nordflügel des Kreuzganges, welcher das südliche Nebenschiff der Kirche vertritt. „Er trägt die eleganten Formen der Mitte des 14. Jahrhunderts“ (Lübke, S. 144). Das vorhandene Nordschiff erhob sich bald an Stelle eines wunderlichen Bautheiles.

ad hanc normam caeteri tres porticus prae antiquis (alioquin etiam eleganter et solide olim fabricatis ac fornicatis) in longitudine, latitudine et altitudine similiter extensi, magnificentius vel nunc exstructi, vel a successore necessarie et consequenter exstruendi. Unam quidem alam, illam occidentalem, novi huius aedificii hic abbas triennii spatio perfecit, alteramque meridionalem ferme ad medietatem deduxit, scilicet ad antiquum refectorium aestivale (quod elegantissimum erat aedificium, altis fornicibus super politas columnas lapideas innitentibus, templi instar exstructum, quod a plurimis dolebatur diruendum fore) sed morte praeventus integrum aedificium non consummavit.

Der Nachfolger, Everhard Gallenkampf, setzte bis 1717 das Veräussern der alten Kunstwerke wie das Bauen fort. Hic abbas imprimis assiduus fuit in conquirendis ac comparandis materialibus continuando novo aedificio a praedecessore coepto necessariis. Et quando eidem primo regiminis sui anno intrinsecus perficiendo alacriter incumbebat, ecce! novum opus summe necessarium prius illud non mediocriter retardabat; siquidem ala, seu porticus templi inferior occidentem ac septentrionem versus ruinam minitabatur, unde eam diruere et ex fundamento novam excitare coactus erat. Ala autem ista antiqua olim valde ruditer ac inconcinne aedificata fuerat, ut non quadraret aliis porticubus, fornicibus caelaturis ac fenestris circum circa chorum aedificatis . . . Sublata sunt autem hac occasione ex navi templi nostri de sub hoc aedificio tria denuo altaria s. Annae nimirum juxta extimum latus chori, s. Mariae dolorosae, Christum de cruce depositum (ad veram, ut antiqua referebat traditio, ejusdem Christi Domini staturam) sinu tenentis cum assistentibus s. Joannis evangelistae ac s. Mariae Magdalenae effigiebus valde devotis, devotionemque moventibus [27]), quod ipsum etiam altare d(omini) abbatis dicebatur, ad mediam columnam situm et denique s. Joannis Baptistae ad postremam templi seu alae istius columnam quondam erectum, cum jam olim quinque altaria juxta quinque istius porticus fenestras antiquitus posita sublata fuissent a d(omino) abbate Jodoco Caesem.

Olim enim quotquot erant et adhucdum sunt fenestrae in ecclesia nostra, totidem omnino erant ad singulas circum quaque fenestras consecrata altaria atque singulorum altarium patronos singulae fenestrae eleganter in se depictos repraesentabant, antiquitate ac devotione veneranda. Labor autem istius operis ac porticus pene totam absumpsit aestatem a pentecoste usque ad exitum Octobris absolutus, anno scil. 1714, quo tandem circa festum omnium Sanctorum absoluto ad novi coenobii aedificia perficienda manus denuo applicatae atque imprimis sub exitum huius anni 1714te multo labore dejecta ac funditus destructa est magna illa domus: Gunna [28]) olim

---

[27]) Noch vorhanden in überlebensgrossen Freisculpturen mit rundlichen Köpfen, hart behandelten Fleischtheilen und brüchigen Gewändern — also eine Arbeit aus dem Beginne des 16. Jahrhunderts.

[28]) Ich weiss das Wort weder nach dem Sprachgebrauche noch nach den

dicta, quae ducentis duntaxat steterat annis, utpote a d(omino) Henrico Monstermann 25to abbate grandibus impensis exstructa atque anno 1514to consummata. Opus certe praeclarum, praecipue ob abbatis olim id inhabitantis conclavia adjectumque sacellum abbatiale solemni ritu consecratum (in quo altare ornatissimum, cuius tabulam aliquot millibus aestimatum mira arte et opere pictam aliquando conspicatus et admiratus Serenissimus Fridericus Guilhelmus elector Brandeburgicus eam sibi donari petiit, et aegre quidem, tandem tamen impetravit[29]) ac Berolinum transtulit, redditis pro eadem amplis quibusdam privilegiis) . . . aliasque officinas ac cubicula, uti etiam duos inter densos muros reconditorium occultum, ferreis ostiis foris et intus munitum et amplum satis structum erat, ab incendio et rapinis tutum. Denique superne tabulata triplicia, inferne cellaria fornicata gyschoque circumlita, unde, etsi cellae istae profundiores essent aquis molendini circumfusis, nulla tamen aqua muros istos aut pavimentum penetrare poterat — opus inquam praeclarum etiam a robore ac firmitate murorum, quod ultra mille annos stare potuiset inconvulsum; at quod jam plane extra ordinem novi aedificii staret nullique amplius usui foret, demoliendum fuit, multis materialibus lapidum lignorumque et eodem ad novum aedificium translatis. Diruta etiam eodem hoc anno capella hospitalis dicta (consecrata et campanili et testudine elegans) quondam annexa hospitali olim pro extraneis infirmis juxta portam aedificata, atque sic situata, ut ipsi infirmi in stratis suis decumbentes trans valvas in pariete sacelli apertas sacerdotem ad altare facientem videre et audire possent. Quae quidem capella solitaria ibidem hoc tempore stans nullis usibus serviebat, cum ipsum hospitale vetustate sua collabens jam ante 30 annos ab abbate Cuelman sublatum fuisset . . . .

---

mittelalterlichen Wörterbüchern so zu deuten, dass es einem Bautheile entsprechen kann.

[29]) Der Chronist bringt diese Acquisition zwar erst im Leben des Abtes Gallenkampf, und doch hat er eine frühere Zeit im Auge. Er bringt sie als Bemerkung zu der Abtscapelle und den Zimmern, welche einst der Abt bewohnte. In der That heisst es später im Inschriftenverzeichnisse . . . sub abbate Cuelman capella illa sublata est, . . . und sie sei ausgestattet gewesen cum fenestra ad formam ecclesiarum et uno altariolo. Da Cuelman 1681 Abt wurde, so träfe die Erwerbung des Bildes in die letzten Lebensjahre des grossen Churfürsten, und sie wäre würdig jenes Regenten, der auch den Grund zu den Berliner Kunst- und Gemäldesammlungen gelegt hat. (Kugler, Kl. Schriften I, 644, Friedländer, Zur Geschichte der Königl. Museen in Berlin 1880, S. 4 f.) Dass der Chronist jedoch hier den Namen des grossen Churfürsten mit jenem Friedrichs III. verwechselt hat, dafür sprechen alle Umstände und namentlich die Kloster-Rechnung, welche über den Empfang des Bildes zum Jahre 1691 sagt: Den Knechten für Neu-johr-Schiessen und »pro pane tritico ob adventum serenissimi electoris Brandeburgici Friderici«. Da die Abtscapelle vom Abte Arnold (1443—1480) verbessert und damals, als die Tafelgemälde recht Aufnahme fanden, das Bild aufgestellt wurde, so entspricht es wahrscheinlich der frei und machtvoll componirten Kreuzigung der Soester Schule im Museum zu Berlin Nr. 1222.

Sub hoc abbate, anno 1716, denuo translatum est organum majus e superiore ac meridionali crucis templi ora occidentalem plagam (ubi etiam olim parieti juxta morem istius saeculi quasi affixum fuerat, prout vestigia in illo pariete adhuc conspiciebantur [30]) eo, quod ob dormitorium sequenti anno demoliendum ibidem permanere non posset.

Eodemque anno perfecta est longa illa coenobii ala versus meridiem sita cum culina refectorii abbatis et conventus aliisque officinis in eadem structis, ubi ad terminum camerae prioralis diruta est antiqua domus infirmorum (magna moles lapidum) quae olim ita commode aptata fuerat, ut singuli aegroti in distinctis suis cellulis e lectica videre et audire possent sacerdotem in consecrata inibi capellula sacrificantem, quamvis idem infirmitorium ante annos vix triginta ab abbate Cuelmann magnis impensis mutatum fuisset in receptacula praecipuorum hospitum . . . .

Tandem structa illa oblonga meridionali novi aedificii ala extrinsecus usque ad P. prioris cameram inclusive, sed extrinsecus usque ad refectorium conventuale inclusive, demtaxat perfecta . . . .

Ferdinand Oesterhoff, welcher 1717—1748 dem Kloster vorstand, hat gleichfalls ansehnliche Bauten aufgeführt . . . mox verno redeunte tempore manum adjecit continuando perficiendoque novo monasterii nostri aedificio, alamque meridionalem ab antecessore extrinsecus sub tecto positam ista aestate intrinsecus perfecit usque ad prioratum. Eadem quoque aestate aedificare fecit capellam novam B. Mariae Virg. ad orientalem templi nostri plagam in coemeterium protensam . . . Templum in multis exornavit, organum perfecte reparavit et illuminavit. Auch das schöne Thorhaus am grossen von drei langen Wirthschaftshäusern umrahmten Vorhofe und das Thor am kleinen Vorhofe vor der Kirche — beide im Norden gelegen — sind nach den Inschriften und Daten seine Werke. Doch man hört, was er that, war halb Zwang, halb Baulust. Den Südflügel des Klosters musste er vollenden, die Capelle im Osten der Symmetrie wegen ausführen, weil sie dem neuen Mühlenbaue im Westen entsprach. Damit war innerhalb hundert Jahren, von 1646—1748, das Antlitz des alten Klosterbestandes total umgeformt. Lauter grosse Neubauten standen da bis auf die Kirche, die Oeconomiebauten und die Hospitalscapelle vor dem Thorhause im Norden, die Klosterbauten im Süden, die Abtei im Westen der Kirche, die Mariencapelle im Osten und das Mühlenhaus im Westen — Gebäulichkeiten, die sich zusammen weit gross-

---

[30]) Es war allen Anzeichen nach nur eine Orgel vorhanden und nicht noch eine kleine für den Chorgottesdienst, ein „Positiv", wie in den grössern Stiftskirchen. Die Orgeln bürgerten sich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, also recht spät in den Benediktinerkirchen, und stellenweise gegen die Satzungen des Ordens-Capitels, ein, welches darin eine Trübung des Chorgesanges erblickte, und erhielten durchgehends eine hohe Lage entweder an einer Langwand oder in einem Kreuzarme. (Vgl. meine Angaben im Organ f. christl. Kunst XVII, 181, XVIII, 53, und Denkwürdigkeiten S. 170.) Ein Organum valde sumptuosum, anscheinend das erste, erhielt Marienfeld unter dem Abte Johann (1387—1400).

artiger ausnahmen, wie jene einer damaligen Residenz mittleren Ranges. Die alten Bauten waren zum grössten Theile noch sehr fest und schön gewesen, und mit baufälligen gefallen, damit sich die Fluchten der Neubauten lang und symmetrisch ausbreiten konnten. Die alten Bauten repräsentirten eine malerische Gruppe, die neuen lange Linien und Fluchten meistens unter einem Dache — also Grösse ohne Mannigfaltigkeit, die Neuerung hat nicht bloss die alten Gebäude sondern leider auch, um durchsichtige Räume zu schaffen, manche edle Kunstwerke in der Kirche weggewischt oder beseitigt, und nur die eigenartige Schönheit und Kühnheit des Baues mögen das Gotteshaus selbst vor den Geistern des Umsturzes gerettet haben. Und von allen diesen Neubauten sind nur die Abtei und die drei langen Wirthschaftsbauten im Norden — und auch diese nicht einmal vollständig geblieben. Wo die Hospitalscapelle, die Mariencapelle, die Mühle und der mächtige Flügelbau des Klosters standen, wuchs schon ungefähr hundert Jahre nach der Erbauung das Gras.

Da der letzte Abt Oesterhof mit seinen Bauten mehr eine übernommene und, wie die Sache lag, eine unabweisbare Pflicht erfüllte, so kommt das Werk der Neuerung oder der Zerstörung, wie man es nennen will, auf Rechnung seiner nächsten Vorgänger und fällt in den kurzen Zeitraum von siebzig Jahren.

Der Chronist schweigt von den Schicksalen anderer Kunstwerke, der kirchlichen Gefässe, Stickereien, Gewebe u. s. w., auch ihrer sind damals viel beseitigt und, sofern Mittel vorhanden waren, durch neumodige ersetzt; — er hatte namentlich die älteren Bauten und die Altäre im Auge, und denkt man zurück an das, was wir von den letzteren gehört haben oder errathen können, so war im Kloster ein wunderbarer und kaum begreiflicher Schatz von Altarbildern und Altargemälden angesammelt; sie standen auf den Altären, hingen dann herum an den Wänden, oder verfielen schon im 17. Jahrhundert der Veräusserung. Heute sind von diesen edlen Kunsterbtheilen nur nachgewiesen zwei Tafeln der Grablegung und Verspottung Christi, die sammt mehreren verlorenen im Kreuzgange hingen, und das Altarwerk Suelnmeigr's — Arbeiten aus der Zeit von 1500, früher in der Bartel'schen Sammlung, jetzt im Museum zu Münster [31]). Von hier oder von Liesborn kamen in die Krüger'sche Sammlung und später durch Verkauf nach England folgende neuere Bruchstücke wohl ein und desselben Altares, welche um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf Holz gemalt waren: das jüngste Gericht, Christus vor Pilatus, Christi Verspottung, Geisselung und Kreuztragung, Christus vor Kaiphas, Christi Himmelfahrt und Auferstehung und die Krönung Maria's [32]). Früher schon vermuthete ich, dass das grosse Passionsbild Conrad's von Soest, welches jetzt in der alten Kirche zu Warendorf aufgehängt und dort angeblich in einem Bürgerhause wieder gefunden ist, aus einem der Nachbarklöster Marien-

---

[31]) Lübke S. 351.

[32]) Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des Geh. Regierungsrathes Krüger Minden 1848, Nr. 38—46.

feld oder Vinnenburg stamme [83]); und nun bestärkt mich in der Ableitung von Marienfeld der Umstand, dass dieses Kloster in jener Stadt von Alters her eine Residenz, seit 1672 ein kleines Kloster mit Zellen [84]) und gar eine Capelle hatte, also in jener Zeit, als die Verschleuderung der Altäre und Altarbilder begann. Der Kirche zu Warendorf kann es desshalb schon nicht gut angehört haben, weil hier in der Wiedertäuferzeit alles Bildwerk angegriffen, selbst die Wandgemälde ausgekratzt wurden. Den Kreuzgang schmückten einst die drei grossen Bildfenster am Nordschiffe des Domes zu Münster gebrannt nach Entwürfen Herman's Ten Ring, und die Abtscapelle vielleicht das erwähnte Passionsbild im Museum zu Berlin.

---

[83]) Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande (1880) H. LXVIII, 71.

[84]) Vgl. den Text der Chronik vorher S. 306.

Das Grazer Dombild.

Von **R. v. Eitelberger.**

Der Conservator für Steiermark, Dr. J. Grauss, hat mir gegenüber den Wunsch ausgesprochen, ich möchte das alte Tafelgemälde, welches sich in der alten Sacristei der Grazer Domkirche erhalten hat, einer genaueren Untersuchung unterziehen. Seiner Aufforderung entsprechend bin ich im verflossenen Jahre nach Graz gekommen und habe in Begleitung des genannten Conservators und des kunstliebenden Domcustos das Bild angesehen. Es befand sich in einem fast unzugänglichen ganz dunklen Raume des Domes, der alten Sacristei, dem sogenannten Hof-Oratorium, einem Orte, der gegenwärtig gar nicht mehr benützt wird. In Folge der Dunkelheit konnte ich damals das Bild nur bei künstlicher Beleuchtung betrachten, wobei sich mir die Gewissheit aufdrängte, dass es ganz unmöglich sei, die kunsthistorische und künstlerische Bedeutung des Bildes unter solch' ungünstigen Umständen entsprechend zu würdigen und dass es daher nothwendig sei, das Bild in einem günstiger beleuchteten Locale einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Meine Bemühungen waren nunmehr darauf gerichtet, das Bild nach Wien zu bekommen, was auch mit Zustimmung des kunstsinnigen Statthalters von Steiermark, Baron Kübeck, und des Grazer Domcapitels ausgeführt wurde, so dass dieses Gemälde sich nunmehr im Oesterreichischen Museum befindet, wo es von mir einer genaueren Untersuchung unterzogen wurde. Soviel stand schon bei der ersten Untersuchung fest, dass das umfangreiche, datirte Bild ein für die deutsche Kunstgeschichte, speciell für Steiermark, ausserordentlich interessantes ist.

Wie der katholische Ritus es verlangt, soll sich in jeder Hauptkirche ein Passionsbild und ein Marienbild befinden. Das Grazer Dombild ist nun ein solches Passionsbild und war zweifellos das Mittelstück eines Altarwerkes, von dessen Flügeln jedoch nichts bekannt ist. Das Bild ist auf Holz gemalt, auf sechs je zwei und zwei ineinander gefalzten Brettern aus Kastanienholz, einer Holzart, die damals bei den Künstlern sehr beliebt war und aus Italien bezogen wurde, und hat eine Höhe von 2 m 74 cm bei einer Breite von 2 m 69 cm. Das auf Goldgrund gemalte Bild zeigt uns in halber Lebensgrösse Christus am Kreuz mit den beiden Schächern. Der oberste Theil des Hauptbalkens des Kreuzes zeigt, halb verdeckt durch den Glorienschein des Heilands,

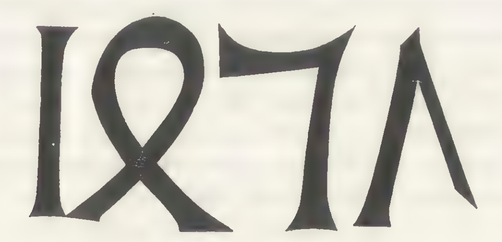
die Aufschrift I. R. I. Der Nimbus selbst ist sehr schön ornamentirt. Der Christuskopf mit halbgeöffnetem Munde und schmerzbewegtem Blicke trägt die Dornenkrone und neigt sich nach der rechten Seite hin. Um die Hüfte ist ein Schamtuch geschlungen, die Füsse sind über einandergelegt und so an's Kreuz genagelt. Die Arme sind an dem Querbalken des Kreuzes ganz ausgestreckt und an den Handflächen von den Nägeln durchlöchert. Das Blut fliesst von den Füssen an dem Kreuzesstamme herunter. Etwas niedriger und in gleichen Entfernungen seitwärts befinden sich die beiden Schächer, deren Kreuze nicht in gleicher Richtung mit dem Kreuze des Erlösers, sondern nahezu senkrecht auf dieses stehen, so dass die Schächer Christus direct in's Antlitz blicken. Ihre Köpfe mit dem kurzgeschorenen Haupthaare sind Volkstypen; der Christuskopf ist edel und vornehm. Auch die Form der Schächerkreuze ist insoferne eine andere als der Hauptbalken nicht wie bei Christus über den Querbalken hervorragt, sondern mit diesem die Form eines ⊤ bildet. Die Arme des rechten Schächers sind nach rückwärts über den Querbalken hinübergezogen und an der unteren Fläche desselben festgenagelt; die Hüften sind ebenfalls mit dem Schamtuch bekleidet, die Füsse mit Stricken an den Kreuzesstamm oberhalb der Knöchel befestigt. Er wendet den Kopf gegen Christus und in Haltung und Blick drückt sich sein Vertrauen zu dem Erlöser aus. Der linke Schächer ist am Kreuze ebenso befestigt wie der rechte, doch zeigt die Bewegung seiner Figur Trotz und Widerstreben gegen Christus an. Sein rechter Fuss scheint sich durch die Macht seiner Anstrengungen von der Fessel befreit zu haben, denn es hat den Anschein, als wollte er mit hinaufgezogenem rechtem Knie zu einem Stosse gegen Christus ausholen. Seine Hüften sind mit einem grünen Schamtuche umhüllt, während das Schamtuch von Christus und dem rechten Schächer weiss sind. Der Körper des linken Schächers hat einen röthlichen Ton, der ganz mit der trotzigen Haltung der Figur zusammenstimmt. Der Grundton der Carnation ist bei dem rechten Schächer ein Silberton, der jedoch bei Christus in erhöhtem Grade angewendet wurde. Die obere Hälfte des Bildes ist beherrscht von diesen drei nackten Figuren; da die untere Hälfte des Bildes figurenreich ist, so heben sich diese drei Figuren aus dem Goldgrunde mächtig heraus. Ich weiss mich keines Bildes deutscher Schule aus jener Zeit zu erinnern, wo die nackten Körper des Christus und der beiden Schächer mit einer solchen Vollendung und einem ganz ungewöhnlichen Schönheitssinn in der Behandlung der Körperform dargestellt wären, als es bei diesem Bilde der Fall ist.

Der untere Theil schildert den Vorgang nach der Kreuzigung. Eine ungemein zahlreiche Volksmenge, Römer und Juden, Pharisäer, Christen und Landleute, Leute zu Pferde und zu Fuss, hat sich versammelt. Die römischen Vertreter des Gesetzes sind in den Rüstungen und Waffen, wie sie in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts üblich waren, dargestellt. Im Hintergrunde zählen wir mehr als dreissig Köpfe von Bewaffneten, Schriftgelehrten, Pharisäern, Juden, deren Physiognomien mit voller Deutlichkeit gemalt sind, und Bauern. Im Vordergrunde sind es namentlich vier Gruppen, welche unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Unterhalb und etwas seitwärts vom Kreuzesstamme

des rechten Schächers fesselt unser Auge eine vornehme schwangere Frau in einem rothen Unterkleide und einem mit Hermelin verbrämten reichen Obergewande. Auf dem linken Arme hält sie einen nackten Knaben, der zutraulich seine linke Hand über den Bart ihres Begleiters, offenbar ihres Gemahls, streichen lässt. Der letztere selbst erscheint in einem reich verzierten Schuppenpanzer und wendet sein Haupt dem Kinde zu, indem seine ausgestreckte, mit einem Pfeil bewaffnete linke Hand auf den Centurio Longinus hinweist. Die Frau, welche überdies an der rechten Hand ein Kind führt, hat eine phantastische turbanähnliche Kopfbedeckung. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die beiden Figuren Portraite sind. Die nächste Gruppe etwas vor und seitwärts des Kreuzesstammes von Christus ist jene der vier heiligen Frauen mit Johannes, von welch' letzterem nur der mit schmerzlichem Aufblick nach Christus gerichtete Kopf sichtbar ist. Die heiligen Frauen in langen Gewändern zeigen dem Beschauer ihr ganzes Antlitz. Die in Schmerz aufgelöste Mutter des Heilands, welche sich in der Mitte dieser Gruppe befindet, hat den Kopf stark zur Rechten geneigt, und während der Blick ihrer Begleiterinnen mit schmerzlicher Theilnahme auf ihr ruht, ist die an ihrem weissen Wittwenschleier kenntliche Maria, die Mutter von Jakob und Josef, bestrebt, die Thränen der Mutter des Erlösers zu trocknen. Alle fünf Köpfe dieser Gruppe sind mit einem goldenen Nimbus umgeben, der mit einem weissen Rande versehen ist. Im Hintergrunde der Frauengruppe in geringer Entfernung auf der rechten Seite des Kreuzesstammes von Christus ist eine Gruppe von vier Berittenen, die Köpfe der Pferde und Reiter nahezu in einer Linie. Die marcanteste Figur dieser Gruppe ist der Centurio Longinus, der in vollständiger Rüstung mit zurückgeschlagenem Visir und Schnabelschuhen im Vordergrund dieser Gruppe steht. Der Kopf, Hals und Rücken des Pferdes von Longinus sind mit einer Decke versehen, wie dies in der Mitte des 15. Jahrhunderts üblich war, das Zaumzeug reich. Der Blick des Reiters ist auf Christus gerichtet und die Haltung des Körpers und der Lanze deuten darauf hin, als hätte Longinus gerade den Stich in die Seite von Christus vollführt. Zur Linken von Longinus befindet sich ein blinder Pharisäer mit weissem Bart, der seine rechte Hand zum Schwure erhebt und sein ganzes Gesicht dem Beschauer zuwendet. Neben ihm zu Pferd ein Krieger, der eine rothe Standarte hält, auf welcher die Buchstaben S P Q R zu lesen sind. Entsprechend der Stellung dieser Gruppe zur Rechten des Kreuzes sehen wir eine eben solche Gruppe Berittener in nahezu gleicher Entfernung auf der linken Seite des Kreuzes, jedoch ein wenig unregelmässiger als die andere Gruppe aufgestellt. Vornehmlich zwei Gestalten im Vordergrunde dieser Gruppe sind es, welche unsere Aufmerksamkeit erregen. Vor allem der kleine feiste Mann mit behaglichem Gesichtsausdruck, mit reichem hermelinverbrämtem Mantel, welcher den grössten Theil des milchweissen reichgeschirrten Maulthieres, das er reitet, verdeckt, lässt uns vermuthen, dass der Künstler in dieser Figur den Oberpriester darstellen wollte. Neben diesem ist ein Mann in fremdartigem Costüm zu Pferd, welcher mit schmerzlichem Ausdruck in den Mienen mit halb zurückgewendetem Oberkörper und mit nach Christus ausgestreckter rechter Hand dem Oberpriester den Vorwurf zu machen

scheint, dass er hier einen Unschuldigen gerichtet habe, was dieser mit Gleichgiltigkeit anzuhören scheint. Unmittelbar am Fusse des Kreuzes in zusammengebrochener Haltung mit hoch erhobenen Händen, den Kopf zurückgeneigt mit rückwärts niederwallendem blonden Haar und zurückgeworfenem Schleier ist Maria Magdalena dargestellt; das reiche rothe Gewand bildet auf dem Boden schwere Falten. Es ist als ob sie bitten würde, die Blutstropfen auffangen zu dürfen, die von den Füssen des Heilandes niederträufeln. Neben ihr steht der Krieger Stephanton, der an einer langen Stange den mit Essig befeuchteten Schwamm in die Höhe hält. Um ein geringes nach rechts, jedoch weiter im Vordergrunde, stehen zwei Reiter mit der vollen Breite ihrer Rücken dem Beschauer zugewendet. Der eine auf einem Falben sitzend, reich gepanzert, mit einer fremdartigen Kopfbedeckung, mit nach rechts geneigter Körperhaltung, die rechte Hand auf der Schulter seines Nebenmannes, in der linken Hand die weisse Fahne haltend, auf der die Jahreszahl 1457 zu lesen ist, wendet den Kopf etwas zur Rechten gleichsam als wollte er seinem Nebenmann etwas mittheilen. Der andere Reiter auf einem Schimmel, mit einem Panzerhemde und behelmtem Kopfe, hat den Blick mit dem Ausdruck sichtlichen Interesses auf den rechten Schächer gerichtet. Ganz im Vordergrunde unmittelbar neben dem Hintertheil des Schimmels stehen zwei vornehm gekleidete Knaben, wahrscheinlich Pagen, wie die zwei weissen zu ihren Füssen liegenden Hündchen zu beweisen scheinen. Im Vordergrunde in der Höhe des linken Schächers steht eine gepanzerte Figur, deren vergoldete Rüstung zweifellos nach der Natur gezeichnet wurde. Die Figur weist mit dem linken Arme ebenfalls auf Longinus hin. Neben dieser Figur auf gleicher Höhe, jedoch nach rechts, stehen zwei reich gekleidete Pharisäer im phantastischen Costüm, mit höhnisch lachenden Mienen den Vorgängen zusehend. Eine ganz merkwürdige Erscheinung ist die unmittelbar hinter den beiden Pharisäern auftauchende jugendliche Reitergestalt. Mit einem kurzen Mäntelchen bekleidet, die rechte Hand hoch erhoben, galopirt der auf einem Falben sitzende Reiter mit geöffnetem Munde gleichsam in die Menge herein, als wenn er ein Wunder zu verkünden hätte. Er trägt eine leichte Rüstung mit einem kurzen Schwert, hat Schnabelschuhe und sein kurzes flatterndes Mäntelchen ist so befranst, wie dies bei den Gewändern auf burgundischen Bildern vorkommt. Wie bei den Gestalten der Gekreuzigten der Blick derselben gewissermassen die Einheit der Handlung vermittelt, so vermittelt die Handbewegung mehrerer Personen den inneren Zusammenhang der Gruppen.

Beim Anblick des Gemäldes fällt sofort die auf der weissen Fahne befindliche Jahreszahl



in die Augen. Vielfach bestritten, hat es sich bei genauer Untersuchung herausgestellt, dass diese Inschrift echt ist und dass die Form des Fünfer, welcher manche Zweifel hervorrief, am Ende des 15. Jahrhunderts häufiger vorkommt als vermuthet wird; die Jahreszahl 1457 stimmt auch mit den Jahreszahlen zusammen, welche sich noch vielfach im Grazer Dom erhalten haben [1]). Wir führen diese Daten der Reihe nach auf, weil sie ein Licht werfen auf die Zeit, in der das Bild entstanden ist. In der alten Sacristei, dem fälschlich sogenannten Hoforatorium, in welchem das Bild aufgestellt wurde, befindet sich die Mensa, in Marmor ausgeführt; die Jahreszahl 1449 und die Buchstaben A. E. J. O. U. weisen darauf hin, dass der Altar in den Zeiten Friedrich III. errichtet wurde. Dieselbe Jahreszahl kommt auch auf den Glasgemälden der alten Sacristei vor; sie stellen Scenen aus dem Leben Marias vor und haben den Charakter der älteren fränkischen Schule. Wo der Altaraufsatz hingekommen ist, welcher ursprünglich auf dem Marmoraltare gestanden hat, ist ganz unbekannt. Der ganze Kirchenschmuck des Grazer Domes ist fast verschwunden. Die Ueberreste sind in die Hände der Kunsttrödler und der Grazer Amateurs gekommen. Fand ich doch aus dem Nachlasse eines vor wenigen Jahren verstorbenen Grazer Kunstfreundes alte Glasgemälde des Domes im Besitze eines Wiener Kunsthändlers. Für das Grazer Joanneum scheint in Graz selbst Niemand gesammelt zu haben. Am Schlussstein des Chorgewölbes des Domes ist die Jahreszahl 1450 zu ersehen, das Westportal trägt die Jahreszahl 1457. Ausserdem kommen noch am Schlussstein des Gewölbes des Presbyteriums der Kirche die Buchstaben A. E. J. O. U. und die Jahreszahl 1462 vor. Sind diese Ziffern, deren Echtheit ausser allem Zweifel steht, für die Baugeschichte des Domes von grosser Bedeutung, so lassen sie auch der Vermuthung Raum, dass das Bild, welches für den grossen Altar bestimmt war, in jener Zeit angefertigt wurde, in welcher der Dom als vollendet betrachtet werden konnte, und dass Kaiser Friedrich III. es gewesen ist, der gewissermassen zur Krönung des Baues den Auftrag zur Anfertigung des Bildes gegeben hat. Eine andere und grössere Inschrift, die wir sogleich besprechen wollen, kommt auf der rothen Fahne vor. Es sind dies die Buchstaben S P Q R in gothischen Majuskeln derselben Zierform, wie sie in H. Otte's Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, Ausgabe von 1868, Band II., S. 814, abgebildet sind. Was aber bei diesem Bilde als eine Absonderlichkeit in die Augen fällt, ist, dass die österreichischen Landesfarben, welche offenbar durch die beiden Fahnen repräsentirt werden sollen, ganz gegen die Gewohnheiten der Heraldiker getrennt vorkommen, indem die eine Fahne roth, die andere weiss ist. Dass diese Farben absichtlich gewählt wurden, scheint ganz zweifellos.

Da das Bild gewissermassen selbst dazu auffordert, ein Künstlermonogramm aufzusuchen, habe ich eingehend alle Spuren von Monogrammen untersucht, und dabei auf dem Bilde allerdings mehrere Inschriften gefunden. Es sind dabei zu unterscheiden Inschriften, welche u r s p ü n g l i c h v o r h a n d e n waren, und

---

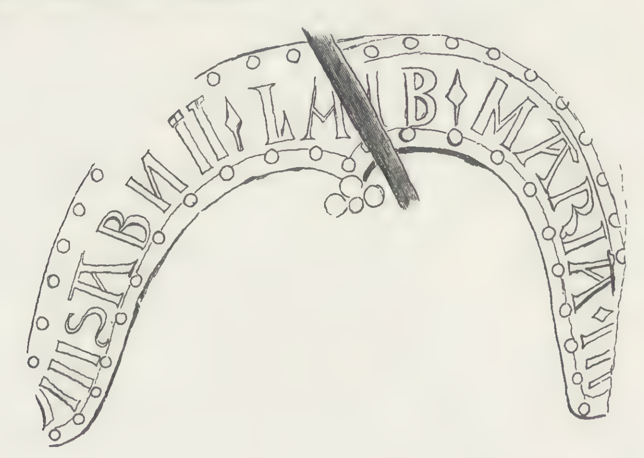
[1]) Die Baugeschichte des Grazer Aegidius-Domes hat Conservator Grauss im »Kirchenschmuck« 1875, S. 50 und Jahrgang 1879, S. 90 veröffentlicht.

solche, die erst später entstanden sind. Zu den ersteren gehören die beiden Inschriften der zwei Fahnen, dann jene über der Schwertscheide des Kriegers mit dem Essigschwamm auf einer Feldflasche:



Dass diese Buchstaben den Künstlernamen bezeichnen, scheint mir nicht wahrscheinlich, trotzdem dass dieselben Buchstaben auf der folgend beschriebenen Prunkrüstung vorkommen und trotzdem, dass auch die Schildchen, welcher sich Künstler häufig bedienen, darauf vorkommen. Bei der ausserordentlichen Treue, mit welcher auf diesem Bilde Rüstungen, Waffen etc. abgebildet sind, kommt es mir viel wahrscheinlicher vor, dass diese Buchstaben auch ursprünglich sich auf der Feldflasche befunden haben. Künstlermonogramme kommen ja nicht so nebensächlich vor.

Eine grössere ebenfalls ursprüngliche Inschrift befindet sich halbkreisförmig am oberen Rande der goldenen Zierrüstung jenes Mannes, der sich auf dem Bilde vor und unterhalb des rechten Schächers neben der schwangeren Frau befindet; sie enthält vollständig deutlich nur die vier Buchstaben LAIB, welche auf der Feldflasche vorkommen und das Wort: MARIA. Die genaue Copie dieser Inschrift ist folgende:



Die Inschriften späterer Zeit sind nur die mit Bleistift am Kreuzesstamme Christi zweimal angebrachten Jahreszahlen 1663, welche sich unter der Firnissschichte befinden, mit welcher das Bild bei der Restauration im 17. Jahrhundert überzogen wurde.

anno 1663 1663

Diese Jahreszahlen stimmen mit der Zeit überein, in welcher die Altäre und das ganze kirchliche Mobiliar im Grazer Dome einer vollständigen Umgestal-

tung unterzogen wurden. Alles, was gothisch war, entsprach nicht dem Zeitgeschmacke der Jesuiten, deren Kunstbestrebungen nach Rom gravitirten.

Diese Bleistiftsgraffiten sind auch ein wichtiger Fingerzeig für die verschiedenen Restaurirungen und Uebermalungen, welche an dem Altarbild selbst vorgenommen wurden. Ihr Vorhandensein bestätigt wenigstens indirect die Echtheit der Inschriften auf den beiden Fahnen, sowie der anderen Inschriften, welche früher erwähnt worden sind. Die katholische Restauration in Graz fand unter Ferdinand II. in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts statt, zur Zeit als der Bischof Thomas von Laibach Statthalter, Locumtenens Ferdinand II. in Steiermark war.

An dem Bilde selbst sind mehrere Restaurationen vorgenommen worden. Die wichtigste ist jene aus dem 17. Jahrhundert, welche eine ungewöhnlich geschickte Künstlerhand verräth. Es schien dem damaligen Künstler der Goldgrund, auf welchem das Bild gemalt ist, nicht zu behagen, weshalb er denselben mit einer Reihe von kleinen, in dem Contour flüchtig mit dem Pinsel gemachten Klage-Engelchen in brauner Ockerfarbe versehen hat, welche die von den Händen und Füssen des Heilandes herabfallenden Blutstropfen auffangen, und die, wie gesagt, zwar ausserordentlich geschickt gemacht sind, aber dennoch einen ganz fremdartigen Eindruck hervorbringen. Der barocke Maler hat auch das Bedürfniss gefühlt, bei einigen Gruppen, dort wo ihm der Contour der einzelnen Figuren, z. B. bei dem kleinen Schwertträger, nicht scharf genug erschien, mit derselben braunen Ockerfarbe zu übergehen, damit die Umrisse deutlicher hervortreten. Auch die besonders starke Markirung bei der Umrisszeichnung des emporgezogenen rechten Fusses des linken Schächers stammt zweifellos von der Restaurirung im 17. Jahrhundert. Auch im unteren Theile des Bildes zwischen den einzelnen Gruppen, da wo der natürliche Untergrund des Bildes hervortreten sollte, scheint dem restaurirenden Künstler der Goldgrund störend gewirkt zu haben, denn er hat da mit seiner Ockerfarbe wolkenartige Gebilde hervorgebracht, welche offenbar eine Abwechslung bieten sollten. Sollte das Bild durch einen tüchtigen Restaurator so restaurirt werden, dass die Ockerfarben ganz weggenommen würden, so würde das Altarbild an Bedeutung und Reiz gewinnen; aber so stört die im 17. Jahrhundert vorgenommene Restauration die künstlerische Gesammtwirkung des Bildes. Bei der Restauration im 17. Jahrhundert wurden an beiden Seiten des Bildes in der Breite von beiläufig 3 Ctm. die beschädigten Stellen mit einem Leinwandstreifen überzogen. Bei einer künftigen Restauration dieses Gemäldes wäre die principielle Frage zu entscheiden, ob es gut und auch zweckmässig sein würde, wenn die auf dem Goldgrunde sichtbar werdenden Restaurationen weggenommen würden. Würde dies geschehen, käme allerdings der einheitliche Charakter des Bildes zum Ausdruck, aber die historische Spur der Restaurationen im 17. Jahrhundert würde auf diese Weise verschwinden. Ferner ist noch zu bedenken, dass, wenn nicht eine ausserordentlich geschickte Hand die Restauration vornimmt, durch das Wegnehmen der Ockerfarbe vielleicht das Bild mehr Schaden litte, als wenn der gegenwärtige Zustand aufrecht erhalten wird. Ich kann in Bezug auf die voraussichtlichen Resultate einer solchen Restauration zwar nicht als

Fachmann sprechen; aber mir scheint es nach den Erfahrungen, die man bereits zu machen Gelegenheit hatte, angezeigt, dass bei einer allfälligen Restauration nichts anderes vorgenommen werden sollte, als eine gründliche Reinigung des Bildes und das Zudecken der kleinen Beschädigungen, welche das Gemälde durch das Springen der Holztafeln erhalten hat.

Was nun die malerische Technik des Bildes betrifft, so ist es jene, welche vorzugsweise bei den italienischen Künstlern des 15. Jahrhunderts in Uebung war. Das Bild ist auf Kreidegrund mit dünnflüssigen Temperafarben von Künstlern ausgeführt, welche die Technik sicher handhabten. Bei diesem Bilde haben mehrere Kräfte mitgewirkt. Denn während die Hauptfiguren in der Zeichnung und Malweise eine hohe künstlerische Kraft verrathen, macht sich in einzelnen Theilen eine Gesellenhand bemerkbar; was wohl recht begreiflich ist, wenn man bedenkt, dass in jenen Zeiten die Mitwirkung von Gehilfen bei kirchlichen Bildern üblich war. Ganz auffallend bei diesem Bilde ist aber die Anwendung zweier sehr ungewöhnlicher technischer Verfahrungsarten. Die eine besteht darin, dass an einzelnen Stellen, wo ein Stoff gemalt sein soll, der Stoff selbst aufgeklebt erscheint und dann mit Farbe ornamentirt ist, wie z. B. auf dem Oberkleide der schwangeren Frau unterhalb des Kreuzes vom rechten Schächer, dem Unterkleide des blinden Pharisäers neben Longinus, bei dem Ueberwurf des Kriegers mit dem Essigschwamm, dem Unterkleide der Maria Magdalena, dem Mantel des Oberpriesters, dem Achselstücke des neben dem Oberpriester reitenden Pharisäers, bei dem Oberkleide eines der beiden Pagen und bei dem Unterkleide des vorderen der höhnisch lächelnden Pharisäer. Die zweite Verfahrungsart ist die, dass bei einzelnen Theilen die Erhöhungen plastisch aufgetragen und die Ornamente darauf inkrustirt sind, wie z. B. bei der Kopfbedeckung des Oberpriesters die kronenartige Einfassung, bei den hohen spitzigen Mützen der beiden Pharisäer unter dem Kreuzesstamm des linken Schächers und bei dem gürtelförmigen Abschluss des Brustharnisches bei dem den Pharisäern zunächststehenden Manne. Die Anwendung der letztbezeichneten Technik, deren auch Cennino Cennini in seinem Libro d'Arte gedenkt, verleiht dem Bilde einen eigenthümlichen Reiz und charakterisirt sehr deutlich die Zeit und die Schule, in der das Gemälde entstanden ist. Auch die Costüme, welche auf dem Bilde vorkommen, weisen darauf hin, dass das Bild von einem Künstler deutscher Nation gemalt wurde, der aber mit den Costümen, welche von den italienischen Künstlern im 15. Jahrhundert gebraucht wurden, ausserordentlich vertraut gewesen sein muss. Einige von den Costümen sind Phantasiecostüme im eigentlichen Sinne des Wortes; wo aber zeitgemässe Costüme angewendet wurden, sind dieselben mit ausserordentlicher Treue und Sicherheit behandelt, so dass man erkennt, dass der Künstler ganz bestimmte Rüstungen und Waffen vor Augen hatte, die er dann mit grosser Genauigkeit wiedergegeben hat. Die Sicherheit in der Behandlung des Nackten und der Costüme flösst uns den grössten Respect vor dem Künstler ein, der das Bild gemalt hat.

Wir haben bereits bei der Beschreibung des Bildes darauf hingedeutet, dass die Costüme, welche auf dem Bilde vorkommen, der zweiten Hälfte des

15. Jahrhunderts angehören. Dies gilt sowohl für die Rüstungen und Waffen als für die Festcostüme. Die Festcostüme, welche vorkommen, sind grösstentheils solche, wie sie in Italien gebräuchlich waren, aber auch in Deutschland nicht gänzlich fehlen. Es kommen auf dem Bilde eine Reihe von Costümen und Sätteln vor, welche deutlich darauf hinweisen, dass das Bekleidungs- und Rüstungswesen in einem Uebergangsstadium begriffen war. Solche Panzerhemden, solche Schnabelschuhe und Rüstungsstücke werden nach dem Jahre 1500 nicht mehr bemerkt. Es stimmt daher die auf der weissen Standarte befindliche Jahreszahl 1457 vollständig mit dem Zeitpunkte überein, in welchem die auf dem Bilde ersichtlichen Costüme getragen wurden. Wenn man nun nach dem Urheber des Bildes fragt, so kann man bei der Betrachtung desselben nicht daran denken, das Bild einem flandrischen oder burgundischen Meister zuzuschreiben; viel näher würde es liegen, an einen Künstler von Friaul zu denken, weil die Friauler Künstler in ihren Bildern, ich möchte sagen, italienische und germanische Elemente vermischt haben. Bei meinen Studien über Friauler Künstler, welche ich in San Daniele und Cividale und in Venedig vor mehreren Jahren vorgenommen habe, ist mir nicht Ein Bild erinnerlich, das mit dem Meister des Grazer Dombildes in Verbindung zu bringen wäre. Aber das Grazer Dombild zeigt in seinem Charakter einen so vorwiegend paduanischen Einfluss, dass ich gar nicht umhin kann, meine Meinung dahin auszusprechen, dass dieses Gemälde von einem deutschen Künstler herrührt, welcher speciell in der Kunstschule zu Padua seine Studien gemacht hat. Vor allem scheint auf den Künstler jenes grosse Wandgemälde, welches sich in der Capelle San Giorgio in Padua befindet und Jacopo Avanzo zugeschrieben wird, den grössten Einfluss geübt zu haben, so zwar, dass er nicht bloss die Inspiration zu seinem Gemälde von dem genannten Bilde empfangen, sondern einen Theil desselben in etwas freierer Form übertragen hat. Es ist nämlich jene Gruppe der vier Frauen, von denen bei der Beschreibung des Bildes die Rede war, vollständig in das Grazer Dombild aufgenommen und zwar nur mit sehr wenigen Modificationen. Die Umgestaltungen, welche bei Benutzung der Fresken von Avanzo der Künstler bei den Frauenköpfen vorgenommen hat, besteht wesentlich darin, dass er die Gestalt der Maria Magdalena noch energischer in den Vordergrund stellte, als dies auf dem Bilde von Avanzo der Fall ist und dass er den heil. Johannes der Frauengruppe viel näher rückt, als dies bei dem genannten Bilde beobachtet werden kann. Auch die Art und Weise, wie die Reiter zu Pferde gruppirt sind, ist ganz so, wie dies auf dem Bilde Avanzo's zu ersehen ist. Eine weitere Aehnlichkeit zwischen den beiden Bildern besteht darin, dass die Stellung der Schächerkreuze zu dem Kreuzesstamm Christi dieselbe ist und dass die Art und Weise, wie die beiden Schächer am Querbalken befestigt sind, gerade so ist, wie auf dem Bilde von Avanzo. Nur entwickelt der Künstler des Grazer Dombildes einen viel grösseren Schönheitssinn und eine bedeutend grössere Sicherheit in der Behandlung des Nackten. Jedenfalls ist der Meister des Grazer Dombildes ein viel grösser angelegter und feinsinnigerer Künstler, als der Urheber des Wandgemäldes in der Capelle San Giorgio in

Padua [2]). In letzterem Bilde hält ein Krieger eine Fahne mit der bekannten Inschrift S P Q R. Da es aber dem Meister des Grazer Dombildes wesentlich darum zu thun war, die rothweissen Farben des Kaisers anzubringen, so benutzte er eben zwei Lanzen, um auf der einen die weisse, auf der anderen die rothe Fahne anzubringen.

Ich habe bei der Beschreibung des Millstädter Bildes darauf aufmerksam gemacht, dass unter den Künstlern, welche der süddeutschen Schule angehören, speciell bei den Tyrolern und Kärntnern, der Einfluss der italienischen Kunstschulen in hohem Grade sich bemerkbar macht. Die Wechselwirkung zwischen italienischen und deutschen Kunstschulen in Oberitalien tritt uns in der venezianischen und paduanischen Schule am deutlichsten entgegen. Haben ja doch die Bilder von Andrea Mantegna, Crivelli, Vivarini und Benedetto Montagna und vieler anderer Meister der oberitalienischen Kunstschule einen beinahe ausgesprochen germanischen Zug an sich. Wie zahlreich die deutschen Künstler sich in Padua eingefunden haben, geht aus einem Codex der Fraglia der Maler in der Schule des Squarcione, welcher in den »Scritti d'Arti »P. Selvatico's p. 34 abgedruckt ist, hervor, wo mehrere deutsche Künstler angeführt werden. Nicolaus Theutonicus discipulus magist. Franzischo (Squarcione) pictor de S. Malgareta (tra l'anno 1442 e 1445) Martin da Cologna d'Alemagna, adi 17 dec. 1445, Magistro Rigo todescho intrato in te la fraja per magistro, Juhane todescho intrado in te la fraja per magistro, Juane Evangelista depentore filio de M. Rigo intrò in te la fraja p. m. sotto Massaria de m. Piero da Milan. Magistro Jeronimus theuticonus an. 1462, 22 genn. Würde uns eine Fraglia aus der Schule Mantegna's erhalten sein, so würden uns zweifellos viele deutsche Künstlernamen zu Gesicht kommen, welche sich in Padua der Kunststudien halber aufgehalten haben.

In der kurzen Zeit von 1441—1462 kommen in der Kunstschule des Squarcione nicht weniger als fünf deutsche Künstler vor. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn das Altarbild des Grazer Domes einen deutschen Meister zum Schöpfer hat, der seine künstlerischen Inspirationen aus der Paduaner Kunstschule empfieng. Wissen wir doch, dass auch gegenwärtig die Künstler von Tyrol und Steiermark eine grosse Neigung haben, nach Ober-Italien zu gehen. Ueberdies liegt Venedig und Padua diesen Ländern so nahe, dass wir uns um so weniger wundern dürfen, die deutschen Künstler der damaligen Zeit in den genannten Städten anzutreffen. Um die Zeit, in welcher das Dombild gemalt wurde, hat sich Aeneas Sylvius in Graz aufge-

---

[2]) Ueber Jacopo Avanzi siehe den Lücke'schen Artikel in Meyers Künstlerlexicon Bd. II, S. 454. An der Capelle hat Jacopo Avanzi gleichzeitig mit Altichiero da Zevio gearbeitet. Die Abbildung der Kreuzigung in der Capelle von S. Giorgio findet sich bei Ernst Förster, St. Georgscapelle, Berlin 1841, Tafel X, und desselben Verfassers: Denkmale italienischer Malerei, Bd. I, Taf. 40. Dass die E. Förster'schen Ansichten, von Selvatico bekämpft, auch in neuerer Zeit vielfach bestritten wurde, ist bekannt. S. Crowe-Cavalcaselle, Geschichte der ital. Malerei (deutsche Ausgabe) II, S. 395, 400—407.

halten. Dr. Wickhoff hat über mein Ersuchen die gedruckten Briefe des Aeneas Sylvius, welche aus Graz datirt sind, durchgesehen, aber in denselben nichts gefunden, was sich auf künstlerische Aufgaben bezogen hätte.

Es ist ferner die Frage aufgeworfen worden, ob der Meister des Grazer Altarbildes nicht vielleicht derselbe sei, der das Millstädter Fresco gemalt hat. Diese Frage muss wohl verneint werden, denn der Meister des Millstädter Bildes hat seine Wanderungen in Italien bis Rom ausgedehnt; aber in dem Grazer Dombild ist keine Spur von Einfluss der umbrischen Schule zu finden. Wohl ist es möglich, dass wenn die Ueberreste der Frescomalereien, welche sich noch in Kärnten und Tyrol vorfinden, einer grösseren Aufmerksamkeit gewürdigt werden, als dies bis heutigen Tages der Fall war, man vielleicht auf Bilder stossen würde, welche auf den Meister des Grazer Dombildes hinweisen. Vorläufig kann ich hier nur das aussprechen, was unzweifelhaft feststeht und das ist, dass ein Künstler von ganz ungewöhnlicher Begabung, mit einem für einen deutschen Künstler jener Zeit ausserordentlich entwickelten Schönheitssinn das Bild gemalt hat und dass dieser Meister paduanische Einflüsse in sich aufgenommen hatte. Den germanischen Zug an den Paduaner Fresken, speciell jener von San Giorgio in Padua, nachzuweisen, muss ich anderen Kunstgelehrten überlassen; ich theile nur das mit, was zur Erklärung des Grazer Dombildes nöthig ist. Es ist dies ein Bild von ungewöhnlicher Bedeutung, dessen Meister durch dasselbe zum ersten Male in die deutsche Kunstgeschichte eintritt. Möge derselbe der Aufmerksamkeit der Kunstforscher und Geschichtsschreiber, speciell jener empfohlen sein, welche sich mit archivalischen Studien über die Zeit Friedrichs III. beschäftigen.

Wien, 25. April 1882.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Zimmerlehenhof bei Völs in Tyrol. Ein Altar aus Email Platten.

Im September 1880 hielt ich mich auf dem südtyrolischen Mittelgebirge auf, und durchstreifte die Gegend um den Schlern. Bei meinen Fragen nach Kunstwerken und Alterthümern der Gegend wurde mir erzählt, auf dem Zimmerlehenhof bei Völs befinde sich ein Altar, für welchen vor etlichen Jahren von einem herumziehenden Antiquitätenhändler eine grosse Summe geboten worden sei.

Am anderen Tage besuchte ich den etwa zwei Stunden von Castelrut[1]), ganz nahe an den Abstürzen des Schlern gelegenen Hof, der auf einem Hügel über der Ortschaft Völs erbaut ist.

Auf den ersten Blick sieht man, dass der Hof ein Edelhof war. Die Capelle befindet sich links vom Eingang, über ihr sind (jetzt unbewohnte) Räume, von handwerksmässiger aber geschickter Hand ganz al fresco übermalt. Sie zeugen auch in dem heutigen Zustand der Herabgekommenheit von dem einstigen Glanze des Hofes.

In einer handschriftlichen Notiz des „tyrolischen Adlers III. Theil" von M. Burglehner im Ferdinandinum zu Innsbruck heisst es: „Zimmerlehn im Gericht Völs ist ein wolerbautes Schloss. Zunegst bei dem Dorf Völss so Herrn Ferdinanden von Küepach verwaltern der Landtshauptmanschaft aigenthumlich gehörig ist, und Er Kaufweiss bekhomen hat von Hansen Fernbergers zu Auer Erben. Den Ansitz hat Erzherzog Ferdinand von Oesterreich von neuem zu ainem Adenlichen Freysitz gemacht und folgendermassen begnadt." Folgt eine Urkunde d. d. Innsbruck den 1. Oktober 1586, welche über den Altar nichts enthält. Die Capelle wurde, wie wir einer Inschrift entnehmen, geweiht 1594. Sie hat etwa 4 m Breite auf 6 m Länge und bietet in ihrer Architectur nichts besonderes. Die hölzerne Altarumfassung ist unschön und überschmiert. Auch die Aussenseite des Triptychons hat irgend ein ländlicher Maler in Arbeit gehabt. Ueberraschend dagegen wirkt der Anblick des

---

[1]) Station Waidbruck, Südtirol.

Altars, wenn die Flügel des Triptychons geöffnet werden. Die drei Flügel bestehen aus aneinandergefügten Kupferplatten, auf welche Darstellungen der Heilsgeschichte in Email gemalt sind.

Der Altar ist trotz seiner grossen Schönheit und der verhältnissmässigen Seltenheit von Emailplatten aus der Zeit der Renaissance so gut wie unbekannt geblieben, was der ganz abgelegenen Oertlichkeit des Ansitzes zu verdanken ist. Wir sagen „verdanken", weil der Altar in anderm Falle aus wohlbekannten Gründen höchst wahrscheinlich nicht mehr an seiner Stelle wäre.

Der Mitteltheil enthält 18 Platten, jeder der beiden Seitenflügel 9 Platten. Das Mass der einzelnen Platte ist 13,2 cm Breite bei 16,4 cm Höhe.

Der Mitteltheil zeigt folgende Darstellungen in Horizontalreihen:

Geburt Christi.	Einzug in Jerusalem.	Austreibung der Verkäufer aus dem Tempel.	Christus bei Maria und Magdalena.	Abendmahl.	Fusswaschung.
Christus vor Herodes.	Geisselung.	Dornenkrönung.	Ecce homo.	Händewaschung des Pilatus.	Kreuztragung.
Grablegung.	Auferstehung.	Christus bei Maria nach der Auferstehung. (?)	Christus als Gärtner.	Gang nach Emaus.	Thomas und Christus.

Der linke Seitenflügel hat in drei Horizontalreihen:

Adam u. Eva im Paradies.	Vertreibung a. d. Paradies.	Verkündigung an Maria.
Christus vor Kaiphas.	Christus unter den Knechten.	Christus vor Kaiphas und Herodes.
Christus in der Vorhölle.	Kreuzabnahme.	Kreuzabnahme 2. Stadium.

Der rechte Seitenflügel hat in gleicher Anordnung:

Christus am Oelberg.	Petrus und Malchus. Kuss des Judas.	Abführung Christi zur Kreuzigung.
Veronica.	Christus ans Kreuz genagelt.	Kreuzigung.
Himmelfahrt.	Ausgiessung des hl. Geistes.	Das jüngste Gericht. Christus mit Maria und Johannes d. Täufer unter den Seligen. — Hölle.

Die Platten bekunden den unzweifelhaften Einfluss italienischer Hochrenaissance. Ob sich unter denselben directe Nachahmungen Marc-Anton'scher Stiche finden, liess sich bei mangelndem Vergleichsmaterial aus dem Gedächtniss nicht feststellen. Den zwei Platten des linken Triptychons „Adam und Eva im Paradies" und „Vertreibung" liegen jedenfalls vorzügliche Muster zu Grunde. Originelle, von der gewohnten Ausprägung der heiligen Geschichten ab-

weichende Züge finden sich nicht. Offenbar haben verschiedene Hände an den verschiedenen Platten gearbeitet. Neben meisterhafter Zeichnung und Leichtigkeit in Behandlung des Nackten zeigt sich hie und da, doch nicht häufig, plumpes, gesellenhaftes Wesen. Die Fleischfarben sind von feinen schwarzen Contouren umgeben. Die Gewänder sind blau, rosa, grün. Die Bäume grün und weiss. Die Luft ausser auf zwei Platten schwarz mit goldenen Sternen. Die Platten zeigen jene vervollkommnete Art der Technik wie sie die Meister von Limoges das 15. Jahrhundert hindurch sich zubereitet hatten. Es sind mehrere Lagen von Farbe übereinander gelegt und nacheinander eingebrannt, und die schwarzen Contouren um das Nackte kommen zum Vorschein, indem vor dem Brennen in die hellere obere Lage die Zeichnung eingegraben wurde, so dass die erste schwarze Lage auf der Kupferplatte zum Vorschein kam. (Siehe Labard. Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance 1866. T IV. p. 43 ff.).

Als die Zeit, in der die Platten entstanden, dürfte das Ende des ersten Drittheils des 16. Jahrhunderts, also etwa 1520—1530 anzunehmen sein.

Bei der kurzen Zeit, die mir zum Besuch des Zimmerlehenhofes gegönnt war, konnte ich meine Nachforschungen nicht auf weitere Details, insbesondere auf das Vorhandensein von Jahrzahlen oder Monogrammen erstrecken. Zudem hatte ich das Gefühl, dass schon meine ziemlich rasch verlaufende Untersuchung das Misstrauen und Missfallen der alten Besitzerin des Hofes, welche sich in der Capelle betend befand, erregte, und ich wollte nicht auf einmal des Guten zuviel thun.

Triptychen aus Emailplatten erscheinen in der Kunstübung des Limousin sehr frühe und sind auch nach einer mit der Entwicklung der Oel- und Glasmalerei Schritt haltenden Veränderung der Technik gefertigt worden, wie mehrere Beispiele in den Sammlungen erweisen. (Siehe Album zu Labard. Histoire etc. T. II. Planche CXIV.) Die dermalige Anordnung der Platten macht es wahrscheinlich, dass der Altar einmal auseinandergenommen und darnach, ohne auf die historischen oder heilsgeschichtlichen Zusammenhänge zu achten, zusammengefügt worden ist. *Dr. A. Schricker.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Rudolf Adamy. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. Unter künstlerischer Mitwirkung von A. Haupt. Hannover Helwing'sche Verlagsbuchhandlung, 1881—82. 8.

Von dem in grossen Dimensionen angelegten Werke sind drei Abtheilungen des ersten Bandes, enthaltend: 1. Die Architektur als Kunst, 2. die Architektonik der orientalischen Völker, 3. die Architektonik der Hellenen, erschienen. Der Verfasser beabsichtigt eine Darstellung der architektonischen Kunstformen nach ihrer ästhetischen Bedeutung von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart zu geben. Es ist ihm bei dem Aufbau des Ganzen zunächst der historische Zusammenhang der architektonischen Erscheinungen massgebend, und da die Kunstformen selbst in ihrer tieferen und wahren Bedeutung nur im Zusammenhange mit der Geistesrichtung der Zeit, der sie angehören, begriffen werden können, diese Geistesrichtung eine im Laufe der Geschichte stetig fortschreitende, oder doch sich verändernde ist, so ergab es sich von selbst, mit der architektonischen Formenlehre in engerem Sinne eine Geschichte des menschlichen Geistes insbesondere des Kunstorganes der Phantasie zu verbinden. Das Unternehmen ist ein höchst dankenswerthes und in den wesentlichsten Theilen anregendes; wir lernen den Verfasser in den allgemeinen historischen und ästhetischen Erörterungen als Fachmann kennen und lesen mit Interesse seine geistvollen philosophischen Folgerungen, wenn wir auch nicht in Allem und Jedem den äussersten Consequenzen derselben unsere Zustimmung geben können.

Der Verfasser schickt der Besprechung der Architektonik bei den einzelnen Völkern eine eingehende Erörterung der Architektur als Kunst voraus. Zur Präcisirung seines Standpunktes muss gesagt werden, dass Adamy der »Tektonik der Hellenen« von Bötticher und dem »Stil« von Semper einen mehr historischen als ästhetischen Werth zuschreibt. Er nennt die Phantasie das gestaltende und erfindende Vermögen des Menschen nicht bloss in der Kunst, zum Theil auch in seinem gesammten Handeln, er findet sie in der Urzeit der Menschen als gewaltigsten Hebel aller Cultur thätig, und ihr wäre als

ihre grösste und für die Entwickelung wichtigste Geistesthat die Erfindung der Sprache zuzuschreiben. Im Laufe der Erörterung wird die Einheit von Materie und Idee hervorgehoben, die Phantasie schaffe das Kunstwerk in der Weise, dass mit dem Gedanken auch die Form aus dem Urgrunde hervortauche, beide kommen wie ein Blitzstrahl aus der Nacht unseres geistigen Seins, der Gedanke als Bild, das Bild als Gedanke, untrennbar, existenzlos ohne einander. Das Wesen der Kunst im symbolischen zu finden, wäre hierdurch vollständig ausgeschlossen. Ueberraschend klingt es, wenn der Verfasser meint: Was das eigentliche Wesen des Handwerkes ausmacht, was dieses als nothwendig beobachtet und anwendet, muss in der Kunst ein überwundener Standpunkt sein. Wie der Maler seine Farben nicht selbst fertigt, wie sie ihm vielmehr von dem Händler überliefert werden, so dass er sie bloss, sei es gemischt, sei es rein, auf die Leinwand zu tragen braucht, so muss auch das Handwerk dem Architekten seine Constructionen oder seine Werkformen liefern. Er selbst aber muss sie mit künstlerischem Geiste erfüllen, den an sich todt erscheinenden Formen seinen Geist einhauchen, dass sie zurückwirken auf den Geist, Leben geben, wie sie vom Leben ausgegangen sind. Abgesehen von dem unzutreffenden Vergleiche zwischen Construction und Farbenmaterial, glauben wir auch den Constructionen eine höhere Bedeutung zuschreiben zu sollen, als der Verfasser meint; sie sind geradezu bestimmend für den Charakter der Architekturwerke verschiedener Epochen und viel einflussreicher, als die hinzutretende mehr oder weniger äusserliche Auszier. Die Architektur als Kunst beginnt nicht erst, nachdem die constructive Erfindung erledigt, vielmehr ist diese ein wesentlicher Theil derselben und sie ist nicht, wie wir mit dem Verfasser verstehen, ein Werk der Phantasie. Wenn der Verfasser sagt: »Der Grundriss eines Bauwerkes ist ebensowohl Werk der Phantasie, wie seine äussere Erscheinung. Er ist der feste Kern, dessen Inhalt die Schale uns in verklärter Form offenbaren muss, das erste, was die Phantasie aus der Fülle ihrer unendlichen Gestaltungskraft schöpft, und nur durch ihn und mit ihm entsteht das künstlerische Gewand, in das er eingehüllt wird«, so ist dies in vieler Beziehung richtig, doch scheint uns andrerseits hierbei vergessen, dass der Grundriss schon das Resultat des Constructionssystems einer Zeit ist, und dass dieses in den organischen Stilen von dem künstlerischen Gewand nicht zu trennen, weder aber eine Erfindung des blossen Handwerks noch der Phantasie ist. Wir glauben, dass an einem Architekturwerk, das den Anspruch machen kann, ein Kunstwerk zu heissen, die Grenze zwischen Handwerk und Kunst gar nicht zu ziehen ist.

In dem dritten Capitel dieser allgemeinen Erörterungen werden die formalen Elemente der architektonischen Schönheit besprochen, die Kreislinie, das Segment, die Ellipse, Voluta, Gerade, das Dreieck, Rechteck u. s. w., es wird die Bedeutung dieser Formen vom philosophischen Standpunkte beleuchtet. Der Leser wird diesem Abschnitte mit Interesse folgen, wenn er auch als Fachmann vielleicht hier und da einfacheren, in der Construction gelegenen Beweggründen für die Verwerthung der Formen zustimmen möchte. Dies ist

zum Beispiel der Fall, wenn es heisst: »Ein Bogen, der kleiner ist als der Halbkreis, lässt die strenge Beziehung zu dem einen Mittelpunkte schon weniger stark hervortreten, und erscheint daher freier und ungebundener. Da aber die Architektur den Ausdruck des Mathematischen liebt und ihn, wo er einen ästhetischen Zweck erfüllen kann, auch zu erreichen trachtet, so stellt sie diese Concentration für unser Gefühl wieder her durch den Fugenschnitt. Dieser erscheint daher nicht bloss als eine constructive Nothwendigkeit, sondern auch als eine ästhetisch begründete Forderung.« Die Architektur liebt nicht bloss den Ausdruck des Mathematischen, sondern sie ist ihrem ganzen Wesen nach darauf angewiesen; der Fugendurchschnitt aber ist eine rein constructive Nothwendigkeit und wäre ohne die letztere sicherlich ganz weggeblieben.

Es folgen nun eingehende, höchst lesenswerthe Erörterungen über die idealen Elemente der architektonischen Schönheit, über die ästhetische Optik und die historische Entwicklung der Architektur. Diesem schliessen sich die Architektonik des orientalischen Alterthums und der Hellenen an. Der indischen Architektur wird in Ansehung ihrer phantasiereichen Formen eine ungewöhnliche Bedeutung zugeschrieben. Wie bei den orientalischen Völkern, wird auch bei den Hellenen Land und Volk, es wird hier der hellenische Geist und seine weltgeschichtliche Bedeutung klar dargestellt und die Form des Baues wieder eingehend durchgenommen.

Bei der Erklärung des constructiven Scheines folgt der Verfasser im Allgemeinen der Tektonik von Bötticher; für die künstlerische Ausbildung desselben tritt er dem Systeme des Letzteren entgegen, und sieht vielmehr überall einen ästhetisch-optischen Beweggrund. Es ist hier nicht möglich, die Theorie des Verfassers eingehend zu besprechen, da diese so wenig wie jene Böttichers mit wenigen Worten vertreten oder widerlegt werden kann. Wenn der Verfasser mit vielen Andern darauf hinweist, dass das Kyma an den dorischen Säulen und wo es sonst vorkommt, die Böttcher'sche Erklärung vorausgesetzt, das Gefühl von Schwäche und Unsicherheit geben müsse, und dass man das Gebäude den Naturformen gleich als von unten aufwachsend betrachten müsse, und nicht von oben belastet, so können wir doch beidem nicht zustimmen. Die ganze Form des Bauwerkes ist aus der Decke, aus dem eminent lastenden Theile hervorgegangen, und dieser Umstand muss in der Architektur zum Ausdruck kommen, besonders aber dort, wo die Last wirkt, und dies ist auch überall durch im Principe übereinstimmende Formen der Fall. Der Ausdruck des Belastetseins und Abstützens macht das Wesen jedes Capitells aus, er liegt auch in der Karyatide, niemand denkt aber weder dort noch hier an die wirkliche, messbare, Last. Lässt man aber die Karyatide in ihrer Bedeutung, und so wie sie die Griechen gebildet, gelten, dann ist auch kein Grund, die Capitelle und Kymatia ihrer Bedeutung noch anzuzweifeln. Uebrigens gibt Adamy zu, dass, um die Deckenlast für unser Gefühl zu verringern, die Balken an ihrer Unterseite mit Geflechten oder Mäandern decorirt wurden, ein Vorgang, der wie uns scheint, bezüglich des Verhältnisses zwischen wirklicher Last und Ausdruck derselben die gleiche Bedeutung hat, wie die

Decoration der meist belasteten Stellen des Baues durch Ornamente, welche ebensowenig die volle Kraft des Abstützens zum Ausdrucke bringen.

Die Architektonik der Hellenen schliesst mit der Erörterung der Streitfragen über Polychromie, Hypäthralanlagen- und Curventheorie und einer Abhandlung über die Grenzen des hellenischen Kunstschaffens. Wer auch den Standpunkt des Verfassers nicht vollständig zu dem seinigen machen kann, wird das Werk doch in seiner sorgfältigen und geistvollen Bearbeitung mit Interesse aufnehmen und manche Anregung aus demselben schöpfen. *A. H.*

Architektur.

Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters. Herausgegeben vom Basler Münsterbauverein. II. Zur Baugeschichte der Façade von **E. La Roche**, Pfarrer. Basel, Benno Schwabe 1882. 45 S. 8°. mit 4 Lichtdrucken und 1 autograph. Tafel.

Dem ersten Hefte der »Beiträge« (Rep. S. 234 oben) ist nach kurzer Pause eine zweite Lieferung gefolgt. Herr Pfarrer E. La Roche behandelt in derselben die Baugeschichte der Westfaçade. Seine Veröffentlichungen sind die Ergebnisse jahrelanger unverdrossener Studien, die neue Gesichtspunkte eröffnen und nach manchen Richtungen hin als abschliessende gelten können.

Verfasser weist auf die mannigfachen Widersprüche hin, die sich in dem Gesammtentwurfe der Façade zu erkennen gaben. Schmucke Hochbauten mit kunstreichen Formen und zahlreichen Durchbrechungen krönen die Thürme; aber es fehlen die Zwischenglieder, welche den organischen Zusammenhang dieser Zusätze mit den kahlen Massen der Thürme vermitteln sollten. Ebenso fremdartig nimmt sich die Mitte aus, eine glatte Fronte, die sich unvermittelt zwischen die Thürme fügt. Sie enthält ein Portal, das ursprünglich mit reichen Zierden versehen war (S. 8) und dennoch eine bedeutsame Wirkung verfehlt, weil das Auge die hiefür unerlässlichen Nebenpforten unter den Thürmen vermisst.

Gewiss mit Recht nimmt Verfasser an, dass besondere Gründe diese eigenthümliche Haltung des westlichen Abschlusses bedingt haben. Sicher zunächst ist derselbe nicht im Zusammenhange mit dem romanischen Hauptgebäude entstanden, dessen reiches Formenwesen der kahlen Erscheinung der Fronte diametral widerspricht. Es muss nach Vollendung der Binnenräume eine Pause eingetreten sein, nach welcher erst der Bau der Façade begann. Und noch ein Moment ist ebenfalls in Betracht zu ziehen. Es ergibt sich, dass der Unterbau des nördlichen (St. Georgs-) Thurmes als ein Rest der 1185 durch Brand zerstörten Kathedrale stehen geblieben war. Dies erklärt uns eben den Mangel der Seitenportale und macht es begreiflich, dass auch für den zweiten Thurm dieselbe massive Haltung geboten war. Bis zum ersten Gesimse des südlichen (Martins-) Thurmes war die Façade um die Mitte des XIII. Jahrhunderts gelegt (S. 18), dann wurde an den Fortbau bis zu der Galerie geschritten, welche die Basis des Gibels bildet, und das erste Freigeschoss

des Südthurmes errichtet. Auch diesen Theil ist Verfasser (S. 18—20) geneigt, aus der Zeit vor dem Erdbeben zu datiren. Stilistische Gründe, die Steinmetzenzeichen und deutliche Spuren der Katastrophe von 1356 spricht er als Belege an.

Leichter wird die Untersuchung derjenigen Partien, welche nach dem Erdbeben entstanden sind, indem die zum guten Theile noch vorhandenen Rechnungsbücher der Münsterfabrik hierüber reiche Aufschlüsse bieten. Allerdings beginnen diese Aufzeichnungen erst mit dem Jahre 1399. Bis dahin nämlich scheint die Wiederherstellung der für den Gottesdienst benöthigten Räume alle Kräfte in Anspruch genommen zu haben. Erst von jenem Jahre ist eine auf die Façade bezügliche Nachricht datirt. Verfasser bezieht dieselbe auf den Ausbau des Nordthurmes, der gleichzeitig mit dem Façadengiebel in Angriff genommen, 1421 zur Höhe der ersten Galerie und 1426 zum endgiltigen Abschluss gebracht wurde. Werkmeister war, nachdem 1414 vorübergehend ein Magister de Argentina genannt worden, von 1420—28 ein sonst unbekannter Magister Böferlin. Neben ihm erscheint ein »Palier Hans«, auch einmal ein »Palierer von Freiburg«. 70 Jahre waren vom Erdbeben bis zur Vollendung dieses Werkes verflossen. Eine Inschrift spielt darauf an, die La Roche zum ersten Male unter dem Bildnisse des Werkmeisters am Fusse des Thurmhelmes beachtet, und im Einklange mit den Baunachrichten scharfsinnig gedeutet hat.

Lange — bis 1470 — währte es, als erst die Wiederaufnahme der Arbeiten am Südthurme erfolgte. Es ist La Roche's Verdienst, ermittelt zu haben, dass damals Vincencius von Ensinger, des berühmten Matthaeus Sohn, zum Werke berufen worden war. Ensinger, der sich von da an abwechselnd in Constanz und in Basel bethätigte, erbaute hier den kleinen Kreuzgang und führte den Südthurm bis zu der Höhe, wo das Achteck beginnt. Dann aber, 1475, scheint er plötzlich entlassen worden zu sein, weil ernstliche Befürchtungen über die Haltbarkeit seines Werkes aufzutauchen begannen. Wirklich wird auch sein Nachfolger Johannes Nussdorf (später auch von Nussdorf genannt) schon in demselben Jahre als »restaurator turris« erwähnt (S. 38). Die Vorkehrungen, welche Nussdorf traf, sind unbekannt, denn La Roche's Annahme, er habe zur Sicherung des gefährdeten Unterbau's eine innere Mantelung erstellt, scheint in Folge neuester Untersuchungen hinfällig geworden zu sein. Immerhin hatte Nussdorf so viel erreicht, dass 1488 der weitere Ausbau des Thurmes nach seinen Rissen begann und trotz der Bedenken, die sich noch einmal (1496) zu regen begannen, zum rühmlichen Abschlusse gebracht werden konnte. Durch originelle Lösung, richtige Verhältnisse und eine gewissenhafte Durchführung aller Details zeichnet sich dieser jüngste Theil sehr vortheilhaft vor der flüchtigen Arbeit des Georgsthurmes aus.

Zürich, im März 1882. *J. R. Rahn.*

Malerei.

Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. Von **J. Rudolf Rahn.** Band XXI, Heft 1 und 2 der Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer. Zürich. In Commission bei Orell, Füssli & Co. Druck von David Bürkli. 1881. 4°. 58 Seiten mit 6 Tafeln Abbildungen.

Es ist bekannt, dass die antiquarische Gesellschaft in Zürich, deren Verdienste als gelehrte Corporation allgemein geschätzt werden, jedes Jahr am Berchtoldstage in der Form eines Neujahrsblattes eine wissenschaftliche Abhandlung herausgibt. In diesen Abhandlungen, die seit 1837 bereits auf 21 Bände angewachsen sind, ist so ziemlich Alles niedergelegt, was schweizerische wie ausländische Archäologen, Geschichtsforscher und Kunsthistoriker auf Schweizer Boden gesucht und gefunden haben. Und weit davon entfernt, nur locales Interesse zu bieten, haben im Gegentheil die Mittheilungen der Gesellschaft für vaterländische Alterthümer, stellenweise wenigstens, eine geradezu epochemachende Bedeutung gehabt; es sei hier nur an die acht Berichte über die Pfahlbauten von Ferdinand Keller erinnert. Neben Keller, dem Gründer der Gesellschaft, müssen als die hervorragendsten Mitarbeiter Caspar Orelli, Theodor Mommsen, Wilhelm Lübke, Bursian, Otto Benndorf, Meyer von Knonau, Georg v. Wyss und Rudolf Rahn genannt werden. Der Letztere, seit einer Reihe von Jahren eines der rührigsten Mitglieder der Gesellschaft, hat in ihren Mittheilungen nun schon fünf Untersuchungen veröffentlicht, theils Vorstudien, theils Ergänzungen zu seiner Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zwei derselben finden sich in Band 17 und je eine steht in Band 18 und Band 20. Die Titel dieser vier Abhandlungen lauten folgendermassen: »Grandson und zwei Cluniacenser Bauten in der Westschweiz«, »die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Canton Graubünden«, »die Kirche des Cistercienser Ordens in der Schweiz«, »die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale zu Lausanne«. Wir gehen heute nicht näher auf sie ein, sondern wenden uns sofort zur fünften Abhandlung, zu den »mittelalterlichen Wandgemälden im Canton Tessin«.

Der Canton Tessin war im Mittelalter, wie zur Zeit der Renaissance künstlerisch durchaus abhängig von dem an Städten so reichen Italien, das ihm zunächst liegende politische Centrum, Mailand, war seine Sonne und ist dies auch bis zum heutigen Tage geblieben. Von dem regen Kunstleben dieses Mittelpunktes fielen matte Strahlen auf das Land ringsumher, dessen Monumente sich zu denen der Metropole verhalten wie provinciale Werke zu städtischen. Die Provinz kann ja selbstverständlich nie mit den gleichen financiellen Mitteln auftreten wie die Städte. Was aber die Mittel betrifft, über welche das damalige Italien verfügte, so waren dieselben in der romanischen Periode denen Deutschlands jedenfalls sehr überlegen. Während in Deutschland noch bis gegen das Ende des 12. Jahrhunderts vorwiegend Ackerbau getrieben wurde, spielte in Italien schon der Handel eine grosse Rolle. Die alten Beziehungen zum Oriente, die nie ganz aufgehört, hatten durch die Kreuzzüge neuen Aufschwung genommen, die Kaiserfamilie der Hohenstaufen

schöpfte ihre Geldmittel bekanntlich vorzugsweise aus den italienischen Einkünften. Es ist also leicht erklärlich, weshalb in Italien von jeher mehr Kunstwerke entstanden, als in Deutschland und darf uns folglich auch nicht wundern, dass die Ausbeute Rahn's im Tessin, das noch bis in die letzte Zeit für den Forscher eine terra incognita war, so ergiebig gewesen ist.

Fassen wir zunächst die Malereien aus der romanischen Epoche ins Auge. Die Aeltesten finden sich in S. Carlo bei Prugiasco im Bleno-Thale und dürften in die Grenzscheide des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts zu setzen sein. Taf. 1 zeigt uns eine Abbildung derselben. Wir haben Christus vor uns, wie er gen Himmel fährt, umgeben von seinen Jüngern. Weniger bedeutend wie das Bild von Prugiasco ist ein Wandgemälde im Chore von S. Vigilio bei Rovio oberhalb Melano, das uns ebenfalls in Umrisslinien vorvorliegt. (S. Taf. 2.) Es stellt den thronenden Heiland in der Mandorla dar, mit den Zeichen der Evangelisten, und unter demselben Maria die Himmelskönigin, zu beiden Seiten die Apostel. Mit Recht weist Rahn hier auf den Einfluss byzantinischer Werke hin, und indem er dies thut, denkt er in erster Linie an das Chormosaik von S. Ambrogio zu Mailand. Im Tessin war natürlich die Entwicklung eine weit langsamere als in anderen Gegenden; während man sich dort noch in byzantinischen Formen erging, stand anderswo schon der Uebergangsstil an der Tagesordnung. Als drittes Monument führt der Verfasser Sta. Maria di Torello an. Kirche und Kloster sind eine Stiftung des Bischofs Guglielmo I. della Torre von Como und reich mit Malereien ausgestattet. Besonders interessant sind die Gemälde, welche das Innere und Aeussere der Westfronte schmücken. Man wird nicht fehlgehen, wenn man die Entstehung derselben etwa um 1217 setzt, in welchem Jahre die Einweihung der Kirche stattfand. Leider ist der Zustand der Malereien theilweise ein sehr schadhafter, die Kreuzigung im Innern der Kirche z. B. ist so übermalt, dass man gut thut, sich nur an den Umriss der Composition zu halten. An der Aussenwand, im Tympanon des Portals, gewahren wir die Jungfrau Maria, umgeben von zwei Heiligen; der Tradition zufolge soll der Eine von den Beiden die Züge des Bischofs Wilhelm tragen. Allein Rahn weist nach, dass dem nicht so ist und sieht vielmehr das Portrait des Bischofs in einer Gestalt, welche uns in einem schmalen und hohen Felde links vom Portale entgegentritt. Noch sei an der Façade von Sta. Maria di Torello ein heiliger Christophorus erwähnt. Bekanntlich ist die Zahl der Christophorusbilder im Canton Tessin eine sehr grosse, und das hat seine guten Gründe. Als Beschützer vor einem schnellen Tode musste Christophorus gerade in einem Bergland populär sein, wo die Bevölkerung in stetem Kampfe lag mit den Elementen, er hatte das Volk vor Ueberschwemmungen und Erdrutschen zu bewahren. Der Christophorus von Torello, der den Palmenzweig übrigens nicht, wie es im Text heisst, in der Linken, sondern in der Rechten hält, findet sich abgebildet auf Taf. 3; neben ihm erblicken wir einen zweiten Christophorus, den von der Collegiatkirche zu Biasca. Von Profanmalerei ist in jenen Gegenden aus romanischer Zeit nur ein Beispiel vorhanden, dies eine allerdings um so interessanter, da es für die Schweiz einzig in seiner Art ist,

ich spreche vom Aussenschmuck des Kastells von Magliaso. Derselbe stammt aus dem Ende des zwölften oder spätestens aus dem Anfange des dreizehnten Jahrhunderts; das Nähere zeigt eine Abbildung auf S. 15.

Wir gehen nun zu den gothischen Monumenten über, die weitaus zahlreicher sind als die romanischen. Dieselben mit Sicherheit zu datiren hält sehr schwer, da der Uebergang keineswegs ein schroffer war; wer wüsste nicht, dass das Land viel conservativer ist als die Städte! Einerseits ist es neuen Ideen und neuen Formen schwerer zugänglich, andererseits hält es dann, wenn es sich einmal in dieselben eingelebt hat, um so zäher an ihnen fest. Wohl nicht vor dem vierzehnten Jahrhundert ist die Gothik im Canton Tessin der herrschende Stil geworden. Die frühesten Malereien aus gothischer Zeit finden sich in der Kirche der Madonna dell' Annunziata bei Campione, und zwar daselbst im Schiff auf der Südwand. Wir sehen dort neben den Monatsbildern elf Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers; von den letzteren findet der Leser auf Taf. 4 und 5 die Uebergabe des Hauptes an Herodias, die Beerdigung desselben in Jerusalem und den Täufer in der Vorhölle. Ebenfalls an der Südwand ein jüngstes Gericht (vgl. Taf. 5). Der unbekannte Maler desselben war offenbar Pessimist, da er in keiner Weise auf eine Versöhnung hindeutet. Ueber der Thüre endlich, etwa in der Mitte der südlichen Langwand, hat ein gewisser Thomas aus Bellagio, ein Maler, der sonst in der Kunstgeschichte unbekannt ist, die Verkündigung Mariä gemalt. Ein anderer gothischer Bildercyklus ist der von S. Pietro bei Castello in der Nähe von Mendrisio. Nach Tatti ist die Kirche vom Bischof Bonifacius von Como erbaut worden, eine Aussage, welche durch die noch heute erhaltene Inschrift über dem Westportale der Kirche bestätigt wird; oberhalb derselben gewahren wir auch neben einem Mann in geistlichem Kleide das Portrait des Bischofs, ein rohes, plumpes Bildniss. Ehe man die Kirche selbst betritt, verweilt man gerne einen Augenblick vor der Composition des Bogenfeldes der Thüre, die uns Petrus in dem vom Sturme hin und her getriebenen Schifflein zeigt. Das Innere war einst über und über mit Malereien bedeckt, die leider heute theilweise unter der Tünche sitzen; sichtbar sind jetzt folgende Bilder: Die Verkündigung, die thronende Madonna, die Gestalten der heiligen Katharina, Agathe und Agnes, in der Apsis der Heiland, umgeben von den vier Evangelisten, den Aposteln und Propheten, auf der halbrunden Mauer des Chors endlich vier Scenen aus der Geschichte des heiligen Petrus, von denen zwei auf Taf. 6 wiedergegeben sind. Die Ausmalung der Kirche setzt Rahn vor Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts. Am Schlusse des ersten Heftes werden noch die Malereien an der Westfaçade von S. Biagio bei Bellinzona einer eingehenden Würdigung unterworfen. Dieselben — ein heiliger Christophorus, die Verkündigung, ein segnender Christus, die Halbfigur des gemarterten Heilands und die Halbfiguren der Madonna, des Petrus und eines Bischofs — gehören ebenfalls noch in das vierzehnte Jahrhundert.

Auf das zweite Heft, welches die spätgothischen Werke beschreibt, sei hier nicht näher eingegangen. Dieselben machen durchweg einen handwerklichen Eindruck und sind, bis auf die Malereien von Sta. Maria in Selva bei

Locarno und diejenigen im Dome zu Lugano, von Rahn zum ersten Mal in den Kreis kunsthistorischer Betrachtung gezogen worden; Sta. Maria in Selva und S. Lorenzo in Lugano fanden bereits in der Geschichte der italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle Berücksichtigung. (Vgl. Bd. VI, S. 73.)

Wenn Rahn, trotzdem er sich über den künstlerischen Werth aller dieser Denkmäler keinen Illusionen hingibt, sie dennoch einem eingehenden Studium unterworfen hat, so geschah es in der Ueberzeugung, dass auch das scheinbar Untergeordnete gewürdigt und in den Bereich der wissenschaftlichen Forschung gezogen werden müsse. »Stellt sich« — so sagt er am Schlusse seiner Abhandlung, und wir stimmen ihm hierin vollkommen bei! — »in den Meisterwerken die Höhe der Entwicklung dar, so lernt man aus den kleinen und provincialen Schöpfungen das Durchschnittsmaass der künstlerischen Leistungsfähigkeit verstehen und die Wege verfolgen, auf denen die Einflüsse jener hier früher, dort später in die weiteren Gebiete gedrungen sind. Sie sind darum stets in Betracht zu ziehen, wenn es sich um ein erschöpfendes Urtheil über die Bedeutung ganzer Schulen handelt.«

Zürich, den 27. Februar 1882. *Carl Brun.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

E. Dutuit. Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1881.

Ein stattlicher, elegant ausgestatteter Quartband von 526 Seiten liegt vor uns und wir haben ihn mit grossem Interesse zur Hand genommen, weil wir uns eine massenhafte Bereicherung des Materials auf dem Gebiete des Kunstdruckes versprochen haben, um so mehr, als nur die Meister der holländischen Schule und diese nur aus den Buchstaben A — G berücksichtigt worden. Wir müssen leider eingestehen, dass wir in unseren Erwartungen getäuscht wurden. Zuerst wollen wir bemerken (um unser Befremden zu erklären), dass die meisten in diesem Bande behandelten Meister bereits ihre Erledigung gefunden haben und wenn der Verfasser hie und da ein unbeschriebenes Blatt hinzugefügt oder die Reihenfolge der Abdruckszustände bei einzelnen Künstlern richtig stellt, so war doch nicht eine erschöpfende Wiederholung des bereits Bekannten nothwendig und es hätte genügt, diese Zusätze unter dem richtigen Titel: Supplemente zusammenzufassen. Freilich wären dann nicht 526 Seiten gefüllt worden. Zum Beweise des Gesagten nennen wir Hans Bol und Brosterhuysen (beschrieben von van der Kellen), Everdingen (von Drugulin), H. Goltzius und dessen Schule (von Bartsch und Weigel), A. van Dyk (Weber und Wibiral). Andere höchst interessante Meister sind dann ganz stiefmütterlich behandelt, wie z. B. S. à Bolswert, Blooteling, Theodor de Bry (mit zwei sehr bekannten Blättern abgethan!). Bei Blooteling finden wir das Portrait eines holländischen Seehelden verzeichnet, der uns freilich in dieser Fassung ganz unbekannt war und gewiss auch von keinem Holländer erkannt wird; der seltene Mann heisst: Manhaften, Admiral von Holland (s. S. 54). Die Unterschrift lautet: Edl Manhaften Zeehelt Aert van Nes &. Ein solches qui pro quo sollte doch nicht vorkommen! Hätte sich der Ver-

fasser in der Kunstlitteratur umgesehen, so wäre ihm vielleicht meine Monographie über Blooteling (1867 bereits erschienen) untergekommen und da hätte er unter Nro. 31 den richtigen A. van Nes und nebenbei noch 103 Bildnisse des Meisters gefunden.

Eine eigentliche Bereicherung der Kunstlitteratur bietet der Verfasser im Artikel des J. P. de Frey; bei dem wir ungern eine, wenn auch kurze Biographie des geschätzten neueren Stechers von Amsterdam (geb. 1. Febr. 1770) vermissen. So sorgfältig das Werk dieses Meisters zusammengetragen und die Abdrucksverschiedenheiten angegeben sind, wir sind dennoch so glücklich, einige Zusätze zu den letzteren geben zu können. Darstellung im Tempel.

Dutuit 6. Ist für das Musée franç. gestochen. H. Familie. D. 7. II. Die lichte Stelle am Boden hat nur eine senkrechte Strichlage. III. ausserdem eine wagrechte. IV. Starke Grabstichellinien theilen die Dielen in drei Theile.

Christus in Emaus. D. 11. II. Die Hände und Füsse des Jüngers rechts haben nur eine einfache Strichlage. III. In Wirkung gesetzt, vor der Schrift. IV. Mit derselben.

Büste eines Bischofs (ob Petrus, ist sehr zweifelhaft). D. 12. Rechts oben am Grunde steht zart gerissen: J. de Frey fecit.

Unbekanntes Portrait. D. 25. II. Die rechte Hand ist noch weiss. III. wie bei D. II. etc.

Der Mann mit breitem Hute. D. 26. I. Aetzdruck mit weissem Grund; auch das Gesicht und der Kragen sind sehr hell. II. Der Rand der Hutkrämpe noch hell; der Halskragen links unten dunkel, oben hell. III. Fertig. Die lichte Stelle des Kragens hat drei Strichlagen. Vor der Schrift.

Der junge Mann mit Federbarett. D. 28. I. Aetzdruck. Der Hintergrund hat nur eine Strichlage. II. Ueberarbeitet, vor der Schrift.

Brederode. D. 24. Nach de Ballie (nicht Ballu) ger. Dow. D. 36. Es steht da: Defrey (nicht de Frey). Der alte Mann. D. 50. II. Ueberarbeitet, nur das Knie und der Stock blieben intact. III. Weitere Arbeiten am Knie, der Stock noch weiss IV. wie D. II. *Wessely.*

Henri Hymans. Les commencements de la Gravure aux Pays-bas. (Sep. Abdr. aus: Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.)

Ein kleines Schriftchen, das aber an Inhalt viele grosse Werke hinter sich lässt. Der gelehrte Vorstand des Brüsseler Kupferstichcabinets resumirt mit grossem Fleisse alle Forschungen nach dem Stecher, der Zeit und dem Lande des ersten Stiches, die bekanntlich trotz interessanter und reicher Ergebnisse bis jetzt noch nicht zu dem erwünschten letzten Resultate geführt haben. Die Excursionen des Verfassers, mögen sie sich mit den Forschern oder den in Frage kommenden Incunabeln des Kunstdruckes befassen, sind präcis, klar und mit einer Uebersichtlichkeit gegeben, wie sie nur ein mit der Sache vollkommen Vertrauter hinstellen kann. Den Wunsch des Verfassers, dass die ältesten Stiche, die in allen Cabineten Europas zerstreut sind, durch Photographie edirt werden mögen, theilen wir vollkommen, haben ihn auch schon lange geäussert; der Forschung würde hiemit ein reiches Material

zugeführt und weites Feld geöffnet. Der eigentliche Zweck des Schriftchens ist aber, das Verdienst der Erfindung des Kunstdruckes den Niederlanden zu vindiciren. Einen Baustein für dieses Unternehmen glaubt H. in dem Stiche der Hamburger Kunsthalle gefunden zu haben, den Meyer, Inspector derselben, in seinem edirten Katalog der daselbst bewahrten Kupferstichsammlung vor vier Jahren zum ersten Mal in Lichtdruck reproduciren liess und dem Katalog beigab. Er ist auch unserer Brochure beigegeben. Er stellt die Kreuzabnahme vor und wird im genannten Katalog dem Meister vom J. 1464 zugeschrieben. H. fand (wahrscheinlich durch eine eben erschienene Photographie in Braun's Publication: Musée de Prado aufmerksam gemacht), dass die Originalcomposition des Stiches dem Roger van der Weyden angehöre, die sich als Gemälde im Museum zu Madrid befindet, ursprünglich für die Notre-Damekirche zu Löwen ausgeführt. H. sucht nun darzuthun, dass Roger selbst der Urheber des Stiches sei und findet den Hauptbeweis für seine Ansicht in den kleinen Abweichungen des Stiches vom Original, die einen schöpferischen Künstler voraussetzen, da sie in der That Manches besser geben, als das Gemälde, wobei an einen copirenden Stecher nicht zu denken ist. Einen streng historischen Beweis kann H. freilich nicht für seine Behauptung geben; auch ist der Beweis aus inneren Gründen, wie man sich bei der Confrontirung der beiden Madonnen von Holbein überzeugen konnte, wo die Copie einen besseren architektonischen Aufbau zeigt, wie das Original, überzeugen, dass dieser Weg nicht absolut zur rechten Erkenntniss führen muss. Immerhin ist damit erwiesen, dass der Stich mit dem Gemälde, also mit einem niederländischen Künstler im innigsten Zusammenhange stehe. Eruat caetera sequens. *Wessely.*

Friedrich Preller's Odyssee-Landschaften. In Holzschnitt ausgeführt von **R. Brend'amour.** Mit einer Biographie des Künstlers. Leipzig. Verlag von Alphons Dürr. 1881.

Es war eine edle Weihnachtsgabe, mit der Alphons Dürr im vorigen Jahre das deutsche Volk bedachte, als er Preller's Odysseelandschaften, die reifste und edelste Frucht der Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts in trefflich ausgeführten Holzschnitten zu beispiellos billigem Preise auf den Büchermarkt brachte. Das Eigenste von Preller's künstlerischem Genius spricht auch in dieser schlichten Reproductionsart zu uns: Die grossartige Naivität, aus der heraus diese Darstellungen empfunden, die Idealität der künstlerischen Anschauung, der Wohllaut und dabei die männliche Kraft, mit welchen die Natur hier wiedergeschaffen wird — man darf es sagen — die Sonne Homer's beleuchtet diese Landschaften. Jetzt erst kann der Genuss dieses Werkes Gemeingut des Volkes werden. Die Holzschnitte Brend'amours geniessen längst einen europäischen Ruf — sie geben das Charakteristische namentlich der landschaftlichen Formen correct wieder, wurden sie doch s. Z. (1871) nach von Preller selbst angefertigten Bleistiftzeichnungen unter der Leitung des Künstlers geschnitten.

Die neue Ausgabe ist mit einer Biographie Preller's versehen, die Alphons Dürr — den rühmlich bekannten jungen Biographen Oeser's — zum Verfasser hat. In knappen Raumgrenzen gehalten, gibt sie doch ein sorgfältig liebevoll gezeichnetes Bild des äusseren Lebens, des Entwicklungsganges und

des Schaffens des Künstlers. Erwähnen möchte ich nur, dass während des zweiten und dritten Aufenthaltes Preller's in Rom der Bildhauer Gerhard, einer der edelsten Repräsentanten deutscher Kunst in Rom, zu den vertrautesten Freunden Preller's gehörte. Den Eifer, die Liebe, mit welcher Preller dem Plane nachging, zur Illustration der Odyssee in der Illustration der Ilias ein Seitenstück zu schaffen, konnte der Ref. bewundern, als er im Winter 1875 auf 1876 in lebhaftem Verkehr mit dem Meister in Rom stand. Wie rastlos durchstreifte der Zweiundsiebzigjährige die Campagna, wie gerne suchte er immer wieder das geliebte Poussinthal auf — wie schnell füllten sich die Skizzenbücher. Diese staunenswerthe Frische des Geistes und der Phantasie liess in Allen, die dem Meister näher traten, noch eine Reihe schaffenskräftiger Jahre hoffen. Selbst ein baldiger neuer Aufenthalt in Rom war geplant. Dort war ja der Boden, auf dem auch er seine Jugend und seine Kraft immer wieder fand. Mag uns bald ein umfassendes litterarisches Denkmal dieses Meisters, dessen künstlerische und menschliche Individualität in einer grossartigen — ich möchte sagen — antiken Naivität wurzelt, recht bald bescheert werden. Alphons Dürr selbst wäre nicht unwürdig, diese schöne Aufgabe zu lösen. *H. J.*

Die Legende vom heiligen Wendelin, in dreizehn Zeichnungen von **Joseph, Ritter v. Führich.** Wien. Gesellschaft für vervielf. Kunst.

Wenn wir an das Leben und die Kunstthätigkeit Führichs einige Erwägungen knüpfen, so kommen wir wohl zu folgendem Ergebniss: Als Mensch ist er ein ganzer Mann; an die unveränderliche Festigkeit seines Charakters wagt sich auch nicht der leiseste Zweifel heran; er ist Katholik durch und durch, aus Ueberzeugung, frei und offen; wer mit ihm in Berührung kam, musste ihn achten und verehren, wenn er auch nicht mit ihm auf gleichem religiösen Standpunkte stand. Mit seinem Charakter und Glauben deckte sich seine Kunst vollkommen. Aus dem Born seines Glaubens schöpfte er die Ideen, die er in vollendeter classischer Kunstweise verkörperte. Kein Edelgesinnter, der Jedem die Freiheit der religiösen Ueberzeugung gewahrt wissen will, wird dem Künstler es verargen dürfen, dass er in seiner Kunst seinem Charakter treu blieb. In Bezug auf die äussere Form nahm der Künstler von Dürer und dessen gleichgesinnten Zeitgenossen den Ausgang. In fester Zeichnung und feinster Individualisirung der Charaktere steht er jenen Meistern ebenbürtig zur Seite. Durch Dürer beeinflusst, wendet er sich mit besonderer Vorliebe den Compositionen von Bilderfolgen oder Cyclen zu. Möglich, dass das Beispiel des grossen Nürnberger Künstlers die in ihm schlummernde Anlage nur geweckt hat. Auf diesem Gebiete hat er der Nachwelt einen Schatz hinterlassen, der seinen Namen mit unverwelklichem Ruhm stets umgeben wird. In dieser Kunstform, die einen grossen Gedanken, wie die Predigt den biblischen Text, in verschiedenen Bildern entwickelt, liegt seine grösste Kraft. Seine Compositionen sind stets einfach und klar; er versteht es, mit den bescheidensten Mitteln, mit wenig Figuren den tiefsten Gedanken, auch dem Laienauge transparent, verständlich zu machen. In keiner seiner vielen Compo-

sitionen wird man eine überflüssige Figur finden, freilich auch keine vermissen. Bei dieser Klarheit der Conception bleibt der Phantasie noch genug übrig, das Gebotene zu ergänzen, weiter zu spinnen. Der Ausdruck der Köpfe, die Stellung der Figuren, ihre Gruppirung, die Umgebung, das Landschaftliche tragen den vollen Stempel der Naturwahrheit an sich. Mit Vorliebe belauscht er die Natur auf Wiesen und Aeckern, in Thälern und Wäldern. Was er da gefunden und empfunden, erscheint auf seinen Bildern nicht als Nebensache, sondern als integrirender Theil des Ganzen.

Was wir hier gesagt haben, kann man leicht aus seinen zahlreichen Folgen herauslesen. Wir nennen, um den Reichthum seines Kunsttagewerkes zu documentiren, die Cyclen: Das Vater unser, Genofeva, Der Kreuzweg, Der Triumph Christi (an Tizian's gleichnamige Composition anlehnend), Der betlehemitische Weg, Er ist auferstanden, Die Nachfolge Christi, Der Psalter, Das Buch Ruth, Der arme Heinrich, Der verlorene Sohn.

Würdig schliesst sich an diese Folgen jene an, die so eben die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien publicirt hat: Die Legende vom heil. Wendelin. Der Künstler hatte, wie uns sein Sohn Lucas v. Führich in der Einleitung erzählt, den Sommer 1870 in Reichenau am Fusse des Schneeberges zugebracht. Die Landschaft, das Leben im Wald und Feld, erinnerte den Künstler an seine Kindestage. Unter diesen Eindrücken bildete sich in seinem Geiste eine Reihenfolge von dreizehn Bildern aus, die er, gleichsam zur Erholung, das Jahr darauf in seinem Schlafzimmer auf dem Lande im Laufe von vier Wochen, ohne jede Vorarbeit „niedergeschrieben" hatte. So anspruchslos auch im ersten Augenblick diese bescheidenen Umrisszeichnungen erscheinen, so vollendet sind sie als Kunstwerke, sie abstrahiren von jeder Straffirung und Präsentation und sie brauchen auch keine Nothbehelfe. Je mehr man sie betrachtet, desto stärker halten sie die Aufmerksamkeit fest; in jedem Strich erscheinen sie als eine kostbare reife Frucht eines geklärten, reifen Geistes. Das Leben und Fühlen des Knaben Führich in seiner Vaterstadt Kratzau, wie er selbst es nur in seiner Biographie so trefflich geschildert hat, klingt hier überall durch, die Jugenderinnerungen sind mit der Kunst des greisen Meisters zu einem klar und herrlich tönenden Accord zusammen gestimmt. Was wir oben über den Charakter seiner Kunstthätigkeit gesagt haben, hier bewahrheitet er sich wieder im vollsten Masse. Der Inhalt der Legende ist tief poetisch; die Art wie unser Künstler dieselbe erzählt, darüber möge sich Jeder aus dem publicirten, würdig ausgestatteten Werke informiren. Da die Originalzeichnungen in vortrefflichen Heliogravüren des k. k. milit. geogr. Institutes facsimilirt sind, so spricht der Künstler in treuester Unmittelbarkeit zu uns. Die Kunstwelt ist der Familie des Künstlers, die die Originale herlieh, wie der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die sie edirte, zum innigsten Danke verbunden. *Wessely.*

Oesterreichs Wald-Charaktere. Dreizehn Originalzeichnungen von **J. Marak.** Publ. der Wiener Gesellschaft für vervielf. Kunst.

Unter diesem Titel liess die „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst" in Wien dieses Jahr eine zweite Publication erscheinen. Sie ist in mehr als

einer Hinsicht interessant. Julius Marak ist im Jahre 1835 am 29. März in Leitomischl in Böhmen geboren und nachdem er in Prag und München die Kunst-Akademie besucht hatte, liess er sich 1858 in Wien nieder. Der Künstler hat sich längst schon einen Namen gemacht, als Maler wie als Radirer. Besonders aber ist er in der Kohlenzeichnung unübertrefflich und was er in dieser Kunstweise vollendet hat, erfreute sich überall, wo er in die Oeffentlichkeit trat, einer ungetheilten Anerkennung. So insbesondere auf der Berliner Kunstausstellung 1878 seine Landschaftenfolge: „Waldeinsamkeit", zwölf meisterhaft ausgeführte Kohlenzeichnungen. Nach seinen Zeichnungen hat E. Willmann die vier Jahreszeiten, die vier Tageszeiten und die Folge der zwölf Blätter „Waldeinsamkeit" gestochen, die sich überall viele Freunde erworben haben. So ging also dem Künstler ein grosser Ruf voran, als der kais. Oberstkämmerer Graf de Crenneville ihm den Auftrag ertheilte, für die Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses die Waldcharaktere der Monarchie zu zeichnen, d. h. „die typische Erscheinungsform jener Bäume, die innerhalb der Länder Oesterreichs in geschlossenen Gruppen vorkommen und eigentliche Waldungen bilden, vollkommen naturgetreu, zugleich aber in malerischer Form zu charakterisiren." Damit war freilich auch die Bedingung ausgesprochen, im Zusammenhange mit dem Walde die Formation des Bodens, in dem er wurzelt, ebenso getreu wiederzugeben, weil eines das andere bedingt. Innerhalb dieser, so zu sagen naturwissenschaftlichen Grenze durfte und sollte auch die malerische Schönheit der Landschaft zur Geltung kommen. In dreizehn Kohlenzeichnungen ist nun die Aufgabe glücklich gelöst worden; auf jedem Blatte bildet die besondere Baumspecies in ihrer Gruppirung als Wald mit dem ihr entsprechenden Terrain ein Ganzes und wir glauben, dass dem Forstmann noch keine Illustration seiner Wissenschaft in so exacter und glänzender Weise geliefert wurde. Der Künstler hat es indessen verstanden, in dieser engen Begrenzung auch die Kunstaufgaben zu betonen; es ist hier das Wort zur vollen Geltung gekommen: In der Beschränkung zeigt sich die wahre Meisterschaft. Er hat Landschaftsbilder geschaffen, die überreich sind an poetischem Reiz der Stimmung. Durch die Wahl des Standortes und variirter Beleuchtung erzielte er eine glückliche Abwechslung und entging so der Gefahr, in Monotonie zu verfallen; er hat bewiesen, dass auch die treu copirte Natur, wenn man den rechten Ort, die rechte Zeit und Beleuchtung wählt, künstlerisch und poetisch wirkt. Durch diesen Umstand gewinnen Marak's Waldcharaktere Oesterreichs auch eine Bedeutung über die Grenzen des Landes. Man wird den hohen Werth der Originale überall um so mehr wahrnehmen, als die im österr. geogr. Institute meisterhaft hergestellten Heliogravüren nach den Originalen die letzteren in vorzüglichster Treue wiedergeben. *J. E. W.*

»Die graphischen Künste.« Vierteljahrsschrift, redigirt von **Osc. Berggruen.**

Durch Massenproductionen der Photographie haben die graphischen Künste in letzten Jahren jedenfalls in mancher Hinsicht eine Einbusse gelitten. Schon die Jagd nach Neuigkeiten war hier massgebend, da die Photo-

graphie auf mechanischem Wege in kürzester Frist neu entstandene Gemälde rasch zur allgemeinen Kenntniss bringen kann, während der Künstler erst nach Monden ein Kunstwerk auf die Platte, oft mit Anwendung seines ganzen Kunstkönnens, übertragen kann. Dazu kam auch die Wahrnehmung, dass die Photographie ein treueres Spiegelbild des Kunstwerkes zu bieten vermag, als der beste Stich. Dabei verlor man sich immer weiter in der falschen Anschauung, die den Kupferstecher nicht als selbständig thätigen Künstler anerkennen will und ihm etwa nur die Rolle zuweist, die ein Uebersetzer von Büchern ausfüllt. Kunstliebende Männer wussten diesem Uebel abzuhelfen. Zwei Seiten mussten berücksichtigt werden; einestheils musste dem Künstler Gelegenheit zum Schaffen geboten, anderntheils theilnehmende Freunde gewonnen werden. Im J. 1871 entstand die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien; sie gab Künstlern Gelegenheit, ihr Talent zu üben und zu offenbaren und suchte durch Abonnenten der so geschaffenen Kunstwaare Absatz zu verschaffen. Der Erfolg des Unternehmens war über alle Erwartung glänzend; man staunte, dass es möglich sei, Jahr für Jahr so Vieles und so Vorzügliches geboten zu erhalten. Und dieser ganze Reichthum von Stichen und Radirungen, dieser Schatz von herrlichsten Ideen wäre ohne den genannten Impuls für die Kunstwelt verloren, ungeboren! — Bis zum J. 1878 hatte die Gesellschaft 12 Hefte in Albumformat herausgegeben und so manchem Künstler die Gelegenheit verschafft, sein Talent zu erproben. Neben diesen Albumheften wurde die Herausgabe von Galleriewerken angebahnt und zwar in zwei Reihen, deren eine den älteren, die andere den modernen Meistern geweiht war. Im J. 1879 ist auf vieljährige Erfahrungen basirend, eine Reform eingetreten; die Publicationen der Galeriewerke sind selbständig geblieben unter dem Titel: Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, aber das Album und die Mittheilungen (gleichsam die Correspondenz der Redaction mit den Abonnenten) hat sich zu einer Vierteljahrsschrift unter dem Titel „Graphische Künste“ constituirt, unter der Redaction von Osc. Berggruen. So ist eine selbständige artistisch-litterarische Publication entstanden und die lebhafte Theilnahme, die sich jedes Jahr in vergrössertem Maassstabe dem Unternehmen zuwendet (von den beiden ersten Jahrgängen muss eine 2. Auflage veranstaltet werden), beweist die Berechtigung der Reform. Die „graphischen Künste“ bringen Artikel in Bild und Wort. Kupferstich und Radirung bilden die Hauptaufgabe. Beide dienen entweder zur Illustration der Artikel oder bilden selbstständige Kunstwerke, die von einigen Worten nur eingeführt werden. Auch die verschiedenen Reproductionsarten der Photographie werden nicht verschmäht; sie treten aber als Illustration auf, wenn es sich darum handelt, zu einer Besprechung alte Stiche oder Radirungen als Beleg beizubringen, wie z. B. in Bode's Essai über Rembrandt's früheste Thätigkeit, oder um den Artikel über die Technik der Heliogravüre zu illustriren, dem zwei sehr gelungene, an die feinste Schwarzkunst erinnernde Heligravuren aus Goupil's Anstalt beiliegen. Uns liegt das Werk vollständig vor, doch ist es nicht möglich, so sehr uns der Wunsch dazu drängt, die vielen Stiche und Radirungen einzeln anzuführen, die die Publication bereits gebracht hat. Auch von den Festartikeln

können wir nur die wichtigsten anführen. Die berühmte Galerie Schack hat Gelegenheit geboten, in grösseren Monographien die Maler M. v. Schwind, A. Böcklin, Anselm, Feuerbach, Fr. Lenbach und B. Genelli (alle haben O. Berggruen zum Verfasser) zu behandeln. Die sie illustrirenden Stiche und Radirungen bilden für sich ein interessantes Galeriewerk. Ausserdem notiren wir neben dem oben erwähnten Artikel von W. Bode noch Correggio's mythologische Darstellungen von H. v. Tschudi, Rubens mythologische Darstellungen von M. Roses, E. Mandel, von Berggruen, Boucher, Lemoyne und Natoire von P. Manz. An diese wissenschaftlichen Arbeiten schliessen sich Besprechungen, die gleichfalls, wo die Verleger die interessantesten Kunstbeilagen zur Verfügung gestellt haben, illustrirt sind, so dass man sich leichter ein Urtheil über die besprochenen Werke bilden kann. Der IV. Jahrgang, von dem das erste Heft vorliegt, erscheint im grösseren Formate. Noch eines wollen wir betonen. Verleger von Illustrirten Werken haben eine fieberhafte Antipathie von in den Text eingedruckten Stichen oder Radirungen und glauben, dieses Verfahren sei unmöglich oder mit unüberwindlichen Schwierigkeiten verbunden. Wir laden sie ein, sich »die graphischen Künste« anzusehen, vielleicht werden sie von ihrem Vorurtheil geheilt. *Wessely.*

Neue Kupferstiche und Radirungen.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, dass sich die echte, schaffende Kunst durch die massenhaften Productionen auf mechanischem Wege nicht einschüchtern lässt und wir verzeichnen darum mit Vergnügen mehrere einschlägige Publicationen, welche die vollste Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdienen.

Im Verlag des Kunsthändlers Aumüller in München sind mehrere Blätter neu erschienen. Früher bereits ist Piloty's Gemälde: Heinrich VIII. verurtheilt die Anna Boleyn, in einem trefflichen Stiche von J. F. Vogel erschienen; jetzt begrüssen wir freudig ein Blatt von Schultheiss, sowohl um seines Gegenstandes als seiner vollendeten Ausführung wegen; die vielen Freunde Rembrandt's werden gewiss eine gelungene Reproduction seines Dresdener Bildes mit Freuden wahrnehmen, in dem sich der Künstler selbst mit seiner geliebten Saskia in freudigster, seligster Laune dargestellt hat. Das Gemälde bietet dem Stecher grosse Schwierigkeiten, die hier glücklich überwunden sind. Jedenfalls ist der Stich ein classisches Erinnerungsblatt für die, die das Original gesehen und bewundert haben.

In verschiedenen Radirungen von W. Hecht lernen wir einen Künstler kennen, dem eine glänzende Laufbahn prophezeit werden kann. Derselbe ist im J. 1843 in Ansbach geboren, beschäftigte sich früher in München mit der Xylographie und griff erst in neuester Zeit zur Radirnadel, die er ganz originell, aber mit vollem künstlerischen Verständniss beherrscht. Er wählt sich zum Vorwurf alte classische Bilder wie auch Werke moderner Künstler und wird beiden in Wiedergabe ihres Charakters gleich gerecht. Er wählt gern grosses Format und führt die Arbeit bis in das letzte Detail durch; man kann sagen, er malt mit der Radirnadel, so trefflich versteht er es, die Harmonie

von Licht und Schatten zum Ausdruck zu bringen. Nicht geringer ist sein Verdienst, die Eigenart jedes Künstlers hervorzuheben. Nach älteren Meistern sind folgende drei Blätter: Madonna mit dem Kinde, nach Tizian, dann die beiden Pendants nach Murillo: der Melonenesser und die würfelnden Jungen (alle drei Gemälde in der Pinakothek). Die Bilder sind mit dem ganzen Zauber, der ihnen eigen ist, wiedergegeben. Nach Lenbach sind zwei Bildnisse entstanden, das Portrait von Moltke, die täuschende Wiedergabe einer Kohlenzeichnung, die den grossen Feldherrn in lebendigster Charakterisirung vorführt und das Bildniss einer Ungarin, eines üppigen Weibes, das durch die picante Betonung der Race interessant ist, wenn man auch den Namen der Dargestellten nicht kennt. —

Im Kunstverlage von Stiefbold u. Comp. in Berlin ist ein Kunstblatt von W. Unger erschienen. Auf der Berliner Ausstellung des J. 1868 hatte ein Gemälde von Oscar Begas eine gerechte Bewunderung erweckt. Er stellt Friedrich den Gr. vor, wie er nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in der Schlosscapelle zu Charlottenburg die Aufführung des Tedeum von Graun befahl, dem er ganz allein beiwohnte. Schade, dass die Formate nicht übereinstimmen, ideell wäre A. v. Werners Bild der letzten Ausstellung: „Kaiser Wilhelm in der Charlottenburger Gruft am 19. Juli 1870“ ein rechter Pendant dazu. Es hat lange Begas Bild auf eine gute Reproduction gewartet; nun ist sie ihm geworden. Ungers Blatt gibt das Original getreu wieder; es ist kein geringes Verdienst, dass des productiven Wiener Künstlers Radirnadel, die beim Copiren von Werken Rembrandt's oder F. Hals sich eine freie, geniale Führung angewöhnt hatte, hier sich streng an die Vorlage hielt und durch einen massvollen Vortrag einen dem Original entsprechenden Eindruck erzielte.

Düsseldorfer Künstler haben einen Radirclub gegründet, der, wie zu hoffen steht, recht prosperiren wird. Die Publication der, natürlich nach eigenen Inventionen ausgeführten Blätter geschieht heftweise, jedes Heft enthält zehn Radirungen verschiedener Meister und es hat die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst den Betrieb derselben übernommen. Bis jetzt sind drei Hefte erschienen und dass das Unternehmen einen rechten Anklang in der Kunstwelt gefunden hat, erhellt schon daraus, dass das erste Heft vergriffen war und eine zweite Auflage desselben besorgt werden musste. Wenn die Blätter auch eine einheitliche Signatur der Schule tragen — was nicht als Vorwurf aufgefasst werden muss — so weiss doch jeder Künstler auch seine Specialität zum Ausdruck zu bringen. Ausserdem ist eine angenehme Abwechslung dadurch erzielt, dass Genrebilder mit Thierstücken und Landschaften abwechseln. Von Genredarstellungen heben wir M. Volkhardt's Audienz beim Bürgermeister (vom Künstler auch gemalt) und Grande Promenade hervor. In humoristischer Auffassung sind die Blätter von E. Bosch und J. Leisten, wie auch die »Verbotene Passage« von Grosjohann zu nennen, die sich gewiss viele Freunde eines gesunden Humors erwerben werden. Auch die Thierstücke von Decker (kämpfende Hirsche), Kröner (Schweineheerde und Wildschweine an der Tränke), Fatz (Federvieh) sind trefflich charakterisirt. Die Mehrzahl der Blätter bringt Landschaften von H. Deiters, C. Irmer,

G. Meissner, J. Willroider, Seestücke von Prof. Dücker und Th. v. Eckenbrecher, ein Architekturstück von F. Stegmann, anspruchslose aber auch in's Detail durchgeführte Landschaftstudien, denen man überall das Bestreben ansieht, ein Stück schönen deutschen Bodens in das rechte Licht zu stellen. Wir wünschen, dass die Künstler nicht ermüden, uns auch weiterhin Ergebnisse ihrer Studien und Reisen in gleicher guter Form vorzuführen. Es wäre doch Schade, wenn diese schönen Gedanken in ihren Mappen begraben blieben. *J. E. W.*

Kunstindustrie.

Die Persische Nadelmalerei Susandschird. Von **J. Karabacek.** (Leipzig, E. A. Seemann 1881.)

Seitdem wir durch die Weltausstellungen mit den Persischen Teppichen näher bekannt geworden sind und dieselben nach Zeichnung, Farbengebung und technischer Ausführung als mustergiltig erkannt haben, hat man für dieselben allgemein ein hohes Interesse gewonnen. Die Kunstfreunde schätzen sie wegen ihrer künstlerisch hoch vollendeten Muster und ihrer decorativen Verwendbarkeit, die Gelehrten studiren sie wegen ihres künstlerischen und culturhistorischen Werthes, die Fabricanten imitiren sie und das grosse Publicum kauft sie, weil sie Mode geworden sind. Da in Folge besonderer Umstände in der letzten Zeit eine grosse Zahl solcher Teppiche, ältere und neuere, aus dem Orient nach Europa gekommen ist, wurden die Historiker angeregt, auch die Geschichte der Persischen Teppich-Weberei zu erforschen, stiessen dabei aber auf grosse, bisher unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Kunsthistoriker und Kenner der kunstgewerblichen Techniken sind nicht speciell bekannt mit der Geschichte des Orients und sind namentlich nicht der orientalischen Sprache mächtig. Die Orientalisten aber, welche die politische Geschichte des Orients näher kennen und die Sprachen beherrschen, sind unkundig der Kunst und Kunst-Industrie und der verschiedenen Techniken, auf welchen dieselben beruhen. Eine Geschichte der für die moderne Kunst-Industrie Europas jetzt überaus wichtigen und einflussreichen Kunst-Gewerbe des Orients zu schreiben, ist nur einem Manne möglich, welcher beide, bis vor Kurzem ohne Berührung oder gar Verbindung neben einander herlaufende Wissenschafts-Gebiete mit gleicher Meisterschaft beherrscht. Und dieser Mann ist jetzt in dem Prof. Dr. Joseph Karabacek in Wien, einem der bedeutendsten jetzt lebenden Orientalisten, erstanden.

Prof. Karabacek wurde auf diese Studien durch Zufall geführt. Er wurde nämlich vor zwölf Jahren veranlasst, Inschriften auf einigen alten liturgischen Gewändern orientalischen Ursprungs in der Marien-Kirche zu Danzig zu lesen. Er erklärte diese Inschriften und kam dadurch zu neuen, bisher unbekannten Thatsachen, welche für die Geschichte der Kunst-Weberei von grösster Wichtigkeit sind. Seine bezügliche Arbeit (abgedruckt in den Mittheilungen des österreichischen Museums für Kunst und Industrie

Jahrgang VI.) fand Beifall und die verdiente Anerkennung und er wurde dadurch zu weiteren Studien auf diesem bisher gänzlich vernachlässigtem Gebiete geführt, und hat sich jetzt die Aufgabe gestellt, eine Geschichte der persischen Weberei zu schreiben, eine Arbeit, für welche er, vermöge seiner umfassenden Kenntniss der Litteratur des Orients, welche er nahezu vollständig für diesen Zweck excerpirt hat, seines Studiums aller jetzt bekannten in Europa vorhandenen orientalischen Stoffreste und seiner eingehenden Kenntniss der Weberei im hohen Grade befähigt ist.

Vor Vollendung dieser grossen Arbeit hat Karabacek, veranlasst durch den äussern Umstand der Auffindung eines dem 14. Jahrhunderte angehörenden aus der Kába zu Mekka stammenden, vortrefflich erhaltenen, überaus kostbaren Teppichs aus Seide, Gold und Silber, des ältesten persischen Teppichs, welcher bis vor Kurzem bekannt war — Karabacek hat unterdessen noch einen ältern arabischen Teppich aus dem 13. Jahrhundert gefunden — soeben unter obigem Titel eine Monographie (in schöner Ausstattung im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig) publicirt, in welcher er, neben einer guten Abbildung des Teppichs, nicht nur eine minutiös genaue Beschreibung desselben in künstlerischer, technischer und historischer Beziehung gibt, sondern aus dem reichen Füllhorn seines Wissens schöpfend, daran zugleich eine Fülle auf gründlichem Studium der orientalischen Quellen beruhender, höchst interessanter und werthvoller, vielfach grundlegender Mittheilungen über das Material, die Farbstoffe, die Technik, die Muster und deren Bedeutung, die Fabricationsorte, das Alter [1]) und die Werthschätzung solcher Teppiche im Mittelalter, dann Mittheilungen über Mekka und die Kába u. A. macht, also alle jene wissenschaftlichen Momente, welche zur sachlichen Erläuterung und zum Verständniss des kunst- und culturhistorischen Werths dieses seltenen Teppichs zu dienen geeignet sind, knüpft, d. h. er macht den ihm vorliegenden Teppich zum Mittelpunkte einer umfassenden culturhistorischen Darstellung, in welcher er uns überaus viel ganz Neues sagt. K. weist u. a. nach, dass Susandschird (= Nadelwerk) eine im Mittelalter hoch geschätzte, im 14. Jahrhundert im südwestlichen Persien geübte, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aber verloren gegangene, besondere Art von Teppichmanufactur ist und schliesst daran historische Mittheilungen über die Uebertragung der ursprünglichen orientalischen Tapisserie de haute lisse nach Frankreich etc. Von ganz besonderem Interesse und weittragender Bedeutung für kunsthistorische Forschungen verschiedenster Art ist das Capitel über Symbolik, in welchem der Verfasser zum ersten Male zuverlässige, aus orientalischen Quellen geschöpfte Erklärungen der verschiedenen Thier- und Pflanzenbildungen, welche so häufig auf orientalischen und solchen europäischen Stoffen, die den erstern nachgebildet wurden, dargestellt hat und in Betreff deren die Archeologen bisher so viele grundlose Hypothesen aufgestellt haben.

---

[1]) Durch eine geistvolle Combination verschiedener Eigenthümlichkeiten der Inschrift ist es dem Verfasser gelungen, das Jahr 1332 als dasjenige der Verfertigung des vorliegenden Teppichs festzustellen.

Diese treffliche Vorarbeit spannt unsere Erwartungen auf die angekündigte grössere Arbeit aufs Höchste. Möchte der treffliche Gelehrte uns nicht zu lange darauf warten lassen. *R. Bergau.*

Danske Fayence og Porcellainsmarker af **C. Nyrop.** Kybenhavn 1881. Thiele. 8°. 20 S.

Diese Schrift bildet einen Nachtrag zu desselben Verfassers »Den Danske Porcellænsfabrikations Tilbliven«. (Ebendas. 1878.) Wir erhalten hier eine beträchtlich grössere Zahl von Marken, als die ältere Schrift anführte, und sind auch noch nicht alle bestimmt zu deuten, so hat doch Nirop's Forschereifer über manchen Punkt Aufklärung gewonnen. Vor allem darf das W auf einem Fayenceteller von 1726 nicht mehr Wolf gedeutet werden, da dieser erste Meister der 1722 gegründeten Fabrik von »Delfs Porzelin eller hollandsk Steentsi« in Kopenhagen (einer von den vielen Arcanisten und wirklichen oder angeblichen Porzellanmachern, welche damals aus Sachsen, Wien etc. nach Dänemark berufen wurden oder freiwillig kamen), bereits 1725 seine Unfähigkeit dargethan hatte und an Schweden abgetreten worden war. Da in dem angegebenen Jahr ein Peter Wartberg in der Direction der von einer Actiengesellschaft betriebenen Fabrik war, mag das W auf diesen gehen. *B. B.*

Kunst-Scherben. Gesammelt und zusammengestellt von **Gustav Spielhagen.** 1. Heft. Berlin, Spielhagen & Comp.

Diese Publication ist in erster Linie wohl als ein illustrirter Preiscourant der von der Firma Spielhagen & Comp. debitirten feuchten und trockenen verglasbaren Farben und »sonstigen Requisiten« anzusehen. Dabei wird die Versicherung ertheilt, dass mit diesen Farben und bei Benutzung des beigegebenen Textes es »jedem Laien möglich« sei, die »Majolica-Malerei ohne jede weitere Anleitung und Vorkenntnisse auszuführen«. Diese Bemerkung allein genügt, um den »Kunst-Scherben« ihren ehrenvollen Platz neben den Anleitungen zur Erlernung einer Sprache binnen vierundzwanzig Stunden zu sichern. Leider werden aber die chromolithographischen Decorationsproben auch als »Vorlagen« empfohlen. Mit diesem Worte wird neuestens ein unleidlicher Missbrauch getrieben. Der Zeichner der vorliegenden Blätter müsste vor allen Dingen selbst erst nach Vorlagen correct zeichnen lernen, Form-, Farben- und Stilstudien machen, um sich über den Bierseidel-Stil zu erheben, dem er jetzt anhängt, sich auch erkundigen, was Majolica heisst, denn er scheint das für die Bezeichnung alles bemalten Thongeschirrs zu halten. Die Kunstindustrie hat alle Ursache, sich der Zudringlichkeit des Dilettantenthums zu erwehren, welches verderben möchte, was in den letzten zwanzig Jahren gutgemacht worden ist. *B. B.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Meine Gemäldesammlung. Von **Adolph Friedrich Grafen v. Schack.** Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. 1881.

Schack's Galerie ist heute die für die Geschichte der modernen deutschen Malerei instructivste Sammlung; alle jene Namen, welche die der Parole des Tages nicht nachlaufende Kritik als Vertreter reinen, zukunftssicheren Künstlerthumes nennen muss, sind hier vertreten. Keine öffentliche Sammlung vermag mit diesem Denkmale begeisterter werkthätiger Kunstliebe eines Privat-Maecen's zu wetteifern. So interessirt uns auch die Geschichte dieser Galerie einmal als Beitrag zur Bildungsgeschichte des Autors, dann als ein höchst interessantes Capitel der modernen Künstlergeschichte und der Geschichte modernen Geschmacks.

Unverdorbener natürlicher Schönheitssinn und ein an der Betrachtung der edelsten Kunstwerke geschultes ästhetisches Urtheil haben die Wahl der in der Galerie vereinten Werke allein bestimmt — der Strom der Tageshuldigung hatte hier kein Wort hinein zu sprechen — im Gegentheil, man könnte eher von einem Rendezvousort der Verkannten reden — die freilich heute bereits als die Elite der deutschen Maler des 19. Jahrhunderts von dem besonnenen Urtheil anerkannt werden. Die Ateliers dieser Künstler waren meist ärmlich eingerichtet — sie gehörten nicht zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, aber die Werke ihrer Künstler gehören bereits jetzt zu den Sehenswürdigkeiten des Jahrhunderts. Zwei der mit Recht gefeiertsten künstlerischen Genien unseres Jahrhunderts, Genelli und Feuerbach, haben geradezu nur durch die Aufträge Schack's die Mittel der Fortexistenz erhalten; Boeklin, der nach Schwind poesievollste deutsche Maler, hat gleicherweise zuerst an Schack einen verständigen Freund seines eigenartigen tiefen Genius gefunden. Sie alle, Genelli, Feuerbach, Schwind, Boeklin sind in einer Reihe so charakteristischer Schöpfungen hier vertreten wie in keiner zweiten Sammlung der Welt. Werke der Maler der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts sind natürlich spärlicher vertreten, als der jener der zweiten Hälfte — denn da ist wahrlich nicht ein deutscher Meister von echt künstlerischer Physiognomie, der uns nicht in einen oder mehreren besonders charakteristischen Werken begegnete. Der excessive Realismus und die Programmmalerei blieb grundsätzlich ausgeschlossen; der Kunstfreund und Kunstmaecen sammelt zu persönlichem Genuss, nicht um einen Zeitraum kunstgeschichtlich zu illustriren — es wäre deshalb ungeziemend, mit dem Verf. zu rechten, selbst wenn man nicht eines Sinnes im Urtheil mit dem Verf. wäre, wie der Ref. dies thatsächlich ist.

Die interessante Copiensammlung, die Schack der Sammlung der Originalgemälde anfügte, enthält wieder eine Reihe Meisterwerke ihrer Art — die Leistungen Lenbach's und Schwarzer's sind wohl unübertrefflich. Lenbach ist merkwürdig versatil, Schwarzer in Rom ist wie kein Anderer in den Formengeist Michelangelo's eingedrungen. Wenn irgend ein Abbild uns das Original eines Meisters wie Michelangelo nahe bringen kann, so hat dies Schwarzer wie kein Anderer vor ihm erreicht. August Wolf hat manche

ansprechende Copie venezianischer Meisterwerke geliefert. Auch in der Auswahl dieser künstlerischen Kräfte zeigt sich Schack's feines Kunstgefühl, die Sicherheit seines Geschmacks. — Schack's Klage am Schlusse über die Kälte, mit der das Publicum seinen dichterischen Productionen und seinen kunstfördernden Bestrebungen bisher entgegen getreten, ist vielleicht einer zu trüben Anschauung des Sachverhaltes entsprungen. Wie es sei: Schack verdient es, dass das deutsche Volk den hoffentlich recht langen »Lebensabend« dieses um Kunst, Wissenschaft, Dichtung so hochverdienten Mannes durch seine Theilnahme und Liebe erwärme und verkläre.

Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881. Ausgewählt und beschrieben von Dr. **Marc Rosenberg.** In Lichtdruck ausgeführt von **J. Baekmann** in Karlsruhe. Frankfurt a/M., Verlag von Heinrich Keller.

Die zur Feier der silbernen Hochzeit des Grossherzogs von Baden im vergangenen Jahre veranstaltete Ausstellung ist schon wegen ihrer verhältnissmässig kurzen Dauer weniger gesehen worden, als sie augenscheinlich verdient hätte und es erscheint daher doppelt dankenswerth, dass auch dort die Gelegenheit, in Bildern ein Inventar der im Lande noch vorhandenen alten Kunstgegenstände aufzunehmen, benutzt worden ist. Bei solchen Anlässen sind ja noch immer wichtige Entdeckungen gemacht worden! Das »Deutsche Renaissance-Zimmer«, welches ohne Zweifel die grösste Bewunderung erregt hat, leidet allerdings an dem Gebrechen der meisten solcher Compositionen: es ist mit Mobiliar dermassen überfüllt, dass das Bewohnen desselben einige Schwierigkeiten haben würde; aber die Möbel und Geräthe selbst sind vortrefflich. Ausserdem erhalten wir vorläufig einen kostbaren Elfenbeinschrein französischer Provenienz, einen Bildteppich und die in ihrer Art vielleicht einzige silberne Monstranz zu Villingen, das Werk eines leider unbekannten ausgezeichneten Meisters der Roccocoperiode. *B. B.*

Der Schatz des Freiherrn Karl von Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14.—18. Jahrh. Herausgegeben von **F. Luthmer,** Architekt und Director der Kunstgewerbeschule zu Frankfurt a/M. Photographisch aufgenommen von **Wehe-Wehl,** in Lichtdruck ausgeführt von **Römmler & Jonas.** Frankfurt a/M., Verlag von Heinrich Keller.

Die Publication der ausgezeichneten Kunstwerke, welche sich im Rothschild'schen Besitz in Frankfurt befinden, muss mit um so grösserer Befriedigung begrüsst werden, als dieselben nicht, wie die Schätze öffentlicher Sammlungen, Jedermann zugänglich sind. Mit einer Opulenz ausgestattet, wie nur irgend eines verwandter Art, wird dieses Werk zugleich eine Zierde und eine unschätzbare Quelle für jede Kunstzwecken gewidmete Bibliothek bilden. Dass für derartige Reproductionen nicht mehr die unzuverlässige Photographie, sondern eins von den auf ihr basirenden Druckverfahren angewandt wird, ist glücklicherweise schon selbstverständlich; Aufnahmen und Lichtdruck verdienen aber hier besonders gerühmt zu werden, da Farbe und Glanz des Goldes bekanntlich der photographischen Wiedergabe grosse Schwierigkeiten schaffen. Die bis jetzt veröffentlichten 6 Stücke gehören zu den interessantesten und

schönsten Arbeiten der Goldschmiedekunst. Gleich das montirte Trinkhorn, welchem eine Architektur in üppigster Spätgothik als Fuss dient, wahrscheinlich nürnbergisch und um 1500, ist ein wahres Prachtwerk. Der Gothik gehört auch ein vortrefflicher Becher an, die übrigen Objecte der Renaissance. Der Herausgeber begleitet ein jedes mit den erforderlichen Nachweisen — historischen, insoweit sie zu geben sind. Die Goldschmiedearbeiten, welche auf 30 solche Hefte berechnet sind, sollen die erste Abtheilung der Publication des »Schatzes« bilden, und ihnen Krystall, Limusiner Email, Elfenbein, Holz etc. folgen: wir haben es also mit einem Unternehmen ersten Rangs in jeder Beziehung zu thun.

B. B.

Notizen.

(Ein Werk des Lorenzo Bregno.) Vor Kurzem erwarb das österr. Museum ein schönes Werk venezianischer Marmorplastik. Es ist dies die liegende lebensgrosse Marmorfigur des Lorenzo Gabriello, Bischofs von Bergamo, von dessen Grabmal herstammend, das sich ursprünglich im Oratorium della Beata Vergine della Pace hinter der Scuola di S. Marco in Venedig befand. Sansovino hat das Grabmal in seiner Venetia (ed. 1581, p. 23) beschrieben: »Nahe bei der Schule von San Marco liegt ein anderes Oratorium, der Familie Gabriello gewidmet, auf den Namen unserer lieben Frau vom Frieden geweiht. Dort stehen Figuren von der Hand des Lorenzo Bregno, zum Gedächtnisse des Lorenzo Gabriello, Bischofs von Bergamo, mit folgender Inschrift: Heus Bergomas, tuum Laurentium Gabrielem reposcis, excubans hic sum, sat clysmum Annis tibi triginta reddidi Pontificatum, hunc Virgini famulari pacifice cupio, te rogo ne vexes. MDXII.«

Das Werk ist gut erhalten; ergänzt ist nur die Nasenspitze; der Riss, der durch die linke Hand geht, war schon ursprünglich im Marmor vorhanden.

(Die Todesbilder im bischöflichen Palaste in Chur.) Die vielbesprochenen Todesbilder im bischöfl. Palaste in Chur sind glücklich in das neu eingerichtete Rhätische Museum daselbst übertragen worden, und die Aufstellung derselben in einem hellen Raume wird als eine recht gelungene bezeichnet. Bekanntlich hat F. Sal. Vögelin (Die Wandgemälde im bischöfl. Palaste zu Chur mit den Darstellungen der Holbein'schen Todesbilder. Herausgegeben von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, 1878) diese Bilder Hans Holbein d. J. vindicirt, während Woltmann (Kunstchronik XIII, 1878, S. 281 ff., 299 ff.) und Rahn (Sonntagsblatt des »Bund« 1878, Nr. 12—15) sich für eine spätere Entstehung, der Letztere in den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts, entschieden. Diese Annahme wird bestätigt durch die soeben erfolgte Entdeckung des bisher unbeachteten Datums 1543, das auf einer Rahmleiste zum Vorscheine kam, ein Fund, welcher zusammengehalten mit den Nachrichten, die Vögelin S. 67 u. f. und Lemnius, Niger und Sebastian Münster mitgetheilt hat, von endgiltig entscheidender Bedeutung ist.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Adamy u. *Haupt.* Architektonik. (Schneider, Deutsche Litter.-Ztg., 10. Augsb. Allg. Ztg., B. 63.)

Anderson, Jos. Scotland in early christ. Times. (Bellesheim, Deutsche Litter.-Ztg., 9.)

Arnaud, Ang. François del Sarte. (Véron, Courrier de l'Art, II, 12.)

Beham-Litteratur, die neue. (Laschitzer, S., Mitth. d. Instit. f. Oesterr. Geschichtsforschung, III, 2.)

Bertolotti, A. Artisti Lombardi a Roma. (Archivio stor. italiano, IX, 1.)

Blanc, Ch. Grammaire des arts décoratifs. (Rev. des arts décorat. déc.)

— L'œuvre de Rembrandt. (H. Hymans, L'Art, 373.)

Blümner, Hugo. Die archäologische Sammlung im eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich. (Duhn, Deut. Litter.-Ztg., 6.)

Bonnaffé, Edm. Le surintendant Foucquet. (Clément de Ris, Gaz. des B.-Arts, mars.)

Bubeck u. *Laspeyres.* Die Kirchen der Renaissance in Italien. (Lützow, Ztschr. f. bild. Kunst, 4.)

Claretie, J. Première série de peintres et de sculpteurs contemporains. (Véron, Courrier de l'Art, I, 8.)

Colombo, Gius. Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari. (Arch. stor. lombardo, IX, 1.)

Dankó, Jos. Aus dem Graner Domschatze. (Anzeig. f. Kunde d. deut. Vorzeit, 12.)

Del Mar's monographie on Chinese coins. (De la Couperie, Academy, 503.)

Déthier, Ph. A. Études archéologiques. (Hirschfeld, G., Deut. Litter.-Ztg., 11.)

Dohme. Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, III. Abth. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)

Dubosc de Pesquidouz. L'art dans les deux mondes. Peinture et sculpture. (E. Véron, Courrier de l'Art, I, 7.)

Dürer's Holzschnittwerk, mit Text von C. v. Lützow. (Lübke, Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)

Dumreicher, A. Freih. v. Ueber die Aufgaben der Unterrichtspolitik im Industriestaate Oesterreich. (Liter. Centr.-Bl., 13. Augsb. Allg. Ztg., B. 33.)

Du Sartel. La porcellaine de Chine. (Rev. des arts décorat., déc.)

Ephrussi, Ch. Albert Dürer et ses dessins. (E. del Monte, L'Art, 366. Rev. des Arts décor., décemb.)

Feuerbach, A. Ein Vermächtniss. (Rosenberg, Grenzboten, 12.)

Franken, D. L'œuvre gravé des van de Passe. (Wessely, Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 16.)

Friedländer, J. Die italienischen Schaumünzen des XV. Jahrhunderts. (Litter. Centralbl., 51.)

Fröhner. Terres cuites d'Asie mineure. (Wieseler, Göttinger Gelehrten-Anzeig., 6. 7.)

Garnier, Ed. Histoire de la céramique. (E. Véron, L'Art, 365.)

Giraud, J. B. Les arts du métal. (E. Bonnaffé, L'Art, 365. Falize, Gaz. d. B.-Arts, déc. Die graphischen Künste, IV, 2.)

Götzinger, E. Reallexikon der deutschen Alterthümer. (Schultz, Deut. Litter.-Ztg., 7.)

Guiffrey, J. Antoine Van Dyck. (J. Guillaud, L'Art, 364. Mantz, Gaz. des B.-Arts, déc. Journal des B.-Arts, 4. Rev. des arts décor., déc. Rosenberg, Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Havard, H. L'art à travers les mœurs. (E. Véron, L'Art, 364. Art Journal, 1. Revue des Arts décor., nov.—decemb. Gonse, L., Gaz. des B.-Arts, décemb.)

Iwanoff, Alex. Darstellungen aus der heil. Geschichte. (Kršnjavi, Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)

Kleinpaul, R. Rom in Bild und Schrift. (Augsb. Allg. Ztg., B. 25.)
Kraus, Fr. X. Synchronistische Tabellen z. christlichen Kunstgeschichte. (Litter. Centralbl., 11.)
Lambros, Spyridon. Athen gegen Ende des XII. Jahrhunderts. (Boltz, Augsb. Allg. Ztg., B. 14.)
Leclercq, Ém. Caractères de l'école française moderne de peinture. (Véron, Courrier de l'Art, II, 7.)
Lehner. Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. (Hist. polit. Blätter, 1. Im neuen Reich, 52.)
Lemonnier, Cam. Histoire des Beaux-Arts en Belgique. (Chron. d. Arts, 11.)
Low's catalogue of the pictures at Hampton Court. (Academy, 12. Nov.)
Marionneau, Ch. Victor Louis. Architecte du Théâtre de Bordeaux. (Tourneux, Maur., L'Art, 377.)
Mau, A. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. (Wörmann, Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)
Meisterwerke des Stiftes Neuenburg. (V. Valentin, Zeitschr. f. bild. Kunst, 4.)
Ménard. Histoire artistique du métal. (Revue des arts décorat., décemb.)
Michel, Edm. Monuments religieux, civils et militaires du Gatinais. (Gaz. des B.-Arts, févr.)
Michiels, Alf. Van Dyck et ses élèves. (Rosenberg, Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)
Milchhöfer, A. Die Museen Athens. (Treu, Deut. Litter.-Ztg., 12.)
Müntz, Eug. Raphaël. (Grimm, Deut. Litter.-Ztg., 49. Art Journal, N. S., 14.)
Palustre, Léon. La renaissance en France. (Die graphischen Künste, IV, 2.)
Pecht, Fr. Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts, III. (Berggruen, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 10.)
Perrot. Histoire de la sculpture grecque. (Journ. des Savants, janvier.)
Perrot et *Chipiez*. Histoire de l'art dans l'antiquité. (Conze, Deut. Litter.-Ztg., 50. Litterar. Centralbl., 10. Revue des Arts décor., décemb.)
Presuhn, Em. Pompeji. (Wörmann, Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 17.)
Quatrefages, de. L'archéologie prehistorique. (Journ. des Savants, décemb.)
Redtenbacher, Rud. Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst. (Dohme, Deutsche Litter.-Ztg., 5.)
Roller, Theoph. Les catacombes de Rome. (Richter, Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
Die Romfahrt Kaisers Heinrichs VII. (Hymans, Athenaeum Belge, 3. Litter. Centr.-Bl., 9. Nordhoff, Augsb. Allg. Ztg., B. 24. Springer, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 12.)
Rosenberg. Rubensbriefe. (Athenæum belge, 23.)
Rossi, de. Römische Mosaiken. (Augsb. Allg. Ztg., B. 59.)
Schack, Graf v. Meine Gemäldesammlung. (Litter. Centralbl., 8. Möser, Blätter f. litterar. Unterhaltung, 2.)
Schäfer, K. Die Glasmalerei des Mittelalters. (Rahn, Deut. Litter.-Ztg., 10).
Schlagintweit, E. Indien in Wort u. Bild. (Scherzer, Augsb. Allg. Ztg., B. 32.)
Schliemann. Orchomenos. (Litterar. Centralbl., 6.)
Schmarsow, A. Raphael u. Pinturicchio in Siena. (Litterar. Centralbl., 11.)
Sensier, A. La vie et l'œuvre de J. F. Millet. (Die Graphischen Künste, IV, 2.)
Soldi, Ém. Les arts méconnus. (Le Livre, janv. Véron, L'Art, 365.)
Springer, A. Die Psalterillustrationen. (Litterar. Centralbl. 1.)
Sybel, Ludw. v. Katalog der Sculpturen zu Athen. (Korte, Deut. Litter.-Ztg., 1.)
Thode, H. Die Antiken in den Stichen Marcantons. (F. W., Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)
Timbal, Charl. Notes et causeries sur l'art et sur les artistes. (Le Livre, mars.)
„Wiener Heiligthumbuch“. (Allg. Kunst-Chron., 6. Blätter für Kunstgewerbe, XI, 1.)
Yriarte, Ch. Rimini. (E. Veron, L'Art, 366.)

Die Echtheit des Anonymus Comolli's.

Von **Anton Springer.**

Manchen Leser der neuesten Vasariausgabe mag es überrascht haben, als er in ihr den anonymen Autor der Vita di Raffaello, welche Comolli 1790 herausgegeben hat, »un scrittore contemporaneo d'incontrastabile autoritá« genannt und wiederholt sein Zeugniss (p. 369, 380) angerufen fand. So scheint demnach Passavant's Bemühung, den Werth dieser angeblich ältesten Quelle für Raphael's Leben auf das rechte Maass zurückzuführen, erfolglos geblieben zu sein. Für die Erkenntniss des Raphaelischen Lebensganges ist es allerdings ziemlich gleichgiltig, ob man die Vita des Anonymus für echt hält, oder als Fälschung nachweist. Sie bietet — und das ist für einen Zeitgenossen Raphael's bedenklich — nichts wesentlich neues, fördert unsere Kunde in keinem einzigen erheblichen Punkte. Diesem Umstande muss es wohl zugeschrieben werden, dass sich seit Passavant niemand um den Anonymus Comolli's weiter bekümmerte. Jede Wissenschaft liebt aber ein sauberes Gewand und so möge denn der hässliche Schmutzfleck, dass eine ganz durchsichtige Fälschung als echte Quelle galt und wie Milanesi's Beispiel zeigt, noch theilweise gilt, gründlich beseitigt werden.

Bereits Passavant hat mit Recht hervorgehoben und darauf den Vorwurf der Fälschung vorzugsweise gestützt, dass der Anonymus, die angebliche Quelle, aus welcher Vasari geschöpft haben soll, Dinge berichtet, welche sich erst nach der ersten Ausgabe Vasari's 1550 zugetragen haben. Der Anonymus erwähnt bereits die Statue des Jonas in der Kirche S. Maria del popolo. Dorthin ist sie aber erst 1554 aus der Werkstätte Lorenzetti's, wo sie noch Vasari sah, übertragen worden. Und dennoch soll Vasari den Anonymus abgeschrieben haben. Denn das steht fest: Entweder hat Vasari den Comolli oder dieser den ersteren abgeschrieben. Es kommen bei beiden nicht bloss dieselben Thatsachen

in der gleichen Ordnung vor, auch die sprachlichen Wendungen, die Phrasen decken sich vollständig, z. B.:

Vasari:	Comolli:
Studiando Raffaello la maniera di Pietro, la imitò cosí a punto che i suo' rittratti non si conoscevano degli originali del maestro e fra le cose sue e di Pietro non si sapeva certo discernere.	Studió Raffaello attentamente l'opere di Pietro et lo imitó tanto, che le cose sue da quelle del maestro non distinguevansi.
Pinturicchio, il quale essendo amico di Raffaelo e conoscendolo ottimo disegnatore lo condusse a Siena.	Pinturicchio, che era stato con lu da Pietro e conoscevalo gran disegnatore lo condusse seco etc.
Non gli piacque meno la città che quell' opere, le quali gli parvero divine.	Vedeva a Fiorenza molta eccellenza in quei lavori et si compiacque molto; et piacque a lui anchora la città, che è bellissima.
Fu forzato R. a partirri di Firenze ed andare a Urbino per averlà tutte le sue cose in abbandono.	Saputa la morte di suo padre andò alla patria per non lasciare le cose sue in abbandono.
Per le cose vedute di Michelagnolo migliorò ed ingrandì di modo la maniera.	R. imparó per haverla veduta (Sixtinische Capelle) ingrandí subito la maniera sua.
Per queste opere essendo passata la fama di R. insino in Francia ed in Fiandra, Alberto Durero tedesco, pittore mirabilissimo gli mandò la testa d'un suo ritratto condotta da lui a guazzo: la quale cosa parve maravigliosa a R.; perchè egli gli mandò molte carte designate di man sua, le quali furono carissime ad Alberto.	Ma il nome di R. era già noto a tutto universo et da Fiandra Alberto Duro, che è il maestro dei pittori tedeschi, vole riconoscere il sommo valore di R. con mandargli il suo ritratto, et R. che cortese era molto et riconoscente molte carte et disegni in cambio gli mandò le quali cose furono charissime al Duro, come quello che capiva il riccho et pretioso dono di Raffaelo.

Diese Stichproben mögen genügen, um die vollkommene Abhängigkeit des einen Schriftstellers von dem anderen zu erhärten. Eigentlich könnte man fast jeden Satz des Anonymus mit einem entsprechenden in Vasari belegen. Welchem der beiden Autoren die Priorität gebühre, darüber gibt die Vergleichung der litterarischen Composition klaren Aufschluss. Der Anonymus bietet theilweise eine abgekürzte Redaction des Textes. Er lässt insbesondere die Beschreibung der Raphaelischen Bilder, welche bei Vasari einen so grossen Raum einnimmt, einfach weg und begnügt sich regelmässig mit der Schilderung ihrer Eindrücke: »cosa bellissima et stupendissima«. Offenbar war er in künstlerischen

Dingen nicht recht zu Hause. Jedenfalls lässt keine einzige Stelle in seiner Schrift darauf schliessen, dass er ein Raphaelisches Werk nahe betrachtet habe. Auf der anderen Seite zeigt er aber auch den Vasarischen Text in einzelnen Sätzen bedeutend erweitert und zwar bezieht sich diese Amplification ausschliesslich auf die anekdotenhaften Theile der Biographie. Der Anonymus lässt nicht allein den alten Giovanni Santi zu Perugino reisen, sondern den letzteren auch mündlich und schriftlich mit dem Vater über des Sohnes Frühreife sich unterhalten. »Ringratiava con lettere, et a voce Giovanni Sanctio, che havesse alla scuola sua un tanto honore procurato«. Und als Raphael dann in Florenz den Stil wechselte, tritt Giovanni Santi noch einmal in die Scene und ermahnte den Sohn, an Perugino's Kunstweise dort ja festzuhalten. Bei Vasari fällt Perugino über das Talent des jugendlichen Raphael ein günstiges Urtheil. Pathetischer lautet die Stelle bei dem Anonymus: »profetizò che sarebbe un gran pittore riuscito.« Der Nichte Bibbiena's, welche Raphael heirathen sollte, schenkt der Anonymus freigebig Schönheit und Würde, über Raphael's Krankheit und Tod fügt er noch mehrere Einzelnheiten hinzu: »Una notte si solazzó tanto, che fu preso dalla febre.« »Ordino, che gli heredi assegnassero un fondo per alcune messe per l'anima sua« u. s. w.

Zieht man die Summe aus den beiden verglichenen Texten, so findet man, dass der Anonymus keinen einzigen Irrthum Vasari's richtig stellt, wohl aber alle Irrthümer Vasari's weiter ausspinnt. Notorisch falsch ist alles, was Vasari über den Einfluss des Vaters auf die künstlerische Ausbildung Raphael's erzählt, wenigstens stark übertrieben die Schilderung von den Ursachen, welche Raphael's frühen Tod herbeigeführt. Diese falschen Angaben behält der Anonymus nicht nur bei, sondern verleiht ihnen noch durch stark aufgetragene Farben grösseres Gewicht. Daraus ergibt sich das Verhältniss zwischen den beiden Schriftstellern. Wäre Vasari der spätere, den Anonymus ausschreibende Theil gewesen, so hätte er den Anekdoten und Fabeln einen weiteren Raum gegönnt. Denn die mythenbildende Phantasie wirkt um so eifriger, je entfernter sie von den wahren historischen Quellen steht, wie überhaupt jene litterarische Composition stets als die jüngere angenommen werden muss, welche in der Ausmalung der Nebendinge das ihr vorliegende Original zu übertreffen sucht.

Vasari's Priorität und die Abhängigkeit des Anonymus von jenem ist aber noch lange nicht alles, was durch die Vergleichung der Texte dargethan wird. Das genauere Studium des Anonymus belehrt uns auch über die Zeit, in welcher er seine Schrift verfasst und sogar über die Ausgabe des Vasari, aus welcher er seine Kunde geschöpft hat.

Der Anonymus schrieb im 18. Jahrhundert und benützte Bottari's Römische Vasariausgabe vom Jahr 1759 als Quelle. Er weicht in einzelnen Punkten von Vasari's Darstellung ab. Alle diese Abweichungen, übrigens weder zahlreich noch wichtig, sind aus Bottari's Ausgabe Vasari's und seiner Sammlung von Künstlerbriefen (lettere pittoriche) entlehnt. Dass der Anonymus insbesondere alle Irrthümer Bottari's seiner Schrift einverleibt hat, bringt die Frage über den historischen Werth des Anonymus zur Lösung und entscheidet über seine litterarische Stellung. Sehen wir die Schrift des Anonymus auf sein Verhältniss zu Bottari näher an.

Der Anonymus beginnt bekanntlich seine Vita, um auch darin mit Vasari übereinzustimmen, mit einer allgemeinen Sentenz. Sie ist nach dem Muster Sallust's zugeschnitten und beklagt die Vergessenheit, in welche Raphael versunken sei. Dieses hindert nebenbei gesagt den angeblichen Zeitgenossen Raffael's nicht, einige Blätter weiter zu verkünden, dass Raphael's Ruhm das ganze Universum erfülle. Es folgt sodann die Jugendgeschichte Raffael's. »Naque Raffaelo della famiglia Sanctia, che molto anticamente non è stata delle oscure.« Woher hat der Anonymus diese Notiz? Cardinal Albani, der nachmalige Papst Clemens XI., besass das Porträt eines Antonio de' Santi, eines Vorfahren Raphael's, welcher ein Spruchband mit der Genealogie der Familie Santi in der Hand hielt. Nach derselben stammten die Santi von einem Julius Sanctius, »Tiberii Bacchi civis romani eloquentissimi affinis,« welcher der Familie »ab agris dividundis cognomen imposuit». Am Schlusse der Genealogie heisst es: »Ex Joanne Baptista Sebastiani Filio Joannes, ex quo ortus est Raphael, qui pinxit anno MDXIX.« Dass diese Genealogie ein Fabricat des 17. Jahrhunderts ist, darüber herrscht seit Pungileoni's Untersuchungen kein Zweifel. Bottari aber hielt noch an ihr fest, publicirte sie in seiner Vasari-Ausgabe und verleitete dadurch den Anonymus, von einer Familie »anticamente non oscura« zu sprechen.

In der übrigens flüchtigen und unvollständigen Beschreibung der Vaticanischen Fresken corrigirt der Anonymus die Angaben Vasari's. Er nennt zuerst die scuola degli antichi filosofi, eine Bezeichnung, welche Bottari aufgebracht (scuola di tutte le discipline filosofiche) und verbreitet hat, und erwähnt die Coronazione di Carlo Imperatore, darin gleichfalls Bottari's Fussstapfen folgend. Dieser hatte den Irrthum Vasari's, als wäre hier die Krönung König Franz I. dargestellt, berichtigt. Durch Bottari wurde wahrscheinlich der Anonymus auf Bellori's descrizione delle imagini nel Vaticano aufmerksam gemacht. Denn dessen Ueberschriften entlehnt er mehreren andere Bezeichnungen der Fresken: die »storia del Corporale, l'incendio di Borgo, la giustificatione.«

Vasari nennt den Besteller der Madonna di Foligno nicht bei Namen. Bottari entnahm einem Gedenkbuche des Klosters Araceli den Namen Gismondo Conti, ihm folgte der Anonymus.

Bis auf Bottari herab wurde allgemein, (auch in der Familie der Altoviti), das in ihrem Hause bewahrte männliche Bildniss als das Porträt des Bindo Altoviti gewiesen. Bottari war der erste, welcher gegen diese Bezeichnung Widerspruch erhob. »Jo scopersi à quei nobilissimi e gentilissimi possessori, che non era altrimenti del loro antenato, ma di Raffaello.« Der Anonymus spricht ihm gläubig diese Ansicht nach, preist in der gleichen übertriebenen Weise wie Bottari (é il piú bello quadro, che io abbiea veduto di Raffaello) das Werk: »Fece anchora più volte il suo ritratto et un bellissimo per Bindo Altoviti.«

Durch Bottari verbreitete sich in Italien die Kunde von dem Bildnisse Carandolet's. Kein alter italienischer Autor erwähnt das Porträt, welches sich im 17. Jahrhundert in Holland befand, seitdem in England bewahrt wird, übrigens mit Raphael nichts gemein hat. Natürlich finden wir bei dem Anonymus auch den Carandolet angeführt.

Das vorige Jahrhundert bereicherte mit grösserem Eifer als Erfolg den Katalog der Raphaelischen Werke. So tauchte z. B. 1766 ein zweites Exemplar der Madonna aus dem Hause Canigiani auf mit der Datirung A. D. DXVI. DIE XXII. MEN. MAR., welches sofort von den Auslegern Vasari's benützt wurde, die Angabe des letzteren zu verbessern. Es wurde nicht in die florentinische Periode, in welche es Vasari setzt, sondern in die römische verlegt. Dem Wiederschein dieser Ansichten begegnen wir richtig wieder im Anonymus. Er führt die Madonna Canigiani erst unter den römischen Werken nach der Sixtinischen Madonna, dem h. Michael und dem Giovannino an.

Die kluge Weise, mit welcher Agostino Chigi den rüstigeren Fortgang der Arbeiten in der Farnesina förderte, indem er den Magnet, der bisher Raphael von der Thätigkeit abgezogen, nach seiner Villa lenkte, erzählt der Anonymus übereinstimmend mit Vasari. Nur einen Umstand fügt er noch hinzu: Facendogli Agostino Chigi dipingere in casa sua in Trastevere la loggia, d o v e M i c h e l a g n o l o f e c e q u e l l a b u r l a, Raffaello non attendeva al lavoro con premura.« Er spielt auf den colossalen, mit der Kohle gezeichneten Kopf an, welcher die Bildwerke im Galateasaale so auffällig unterbricht. Dass der Kopf nicht von Michelangelo stammt, steht aus stilistischen Gründen fest. Aber auch davon abgesehen, ist es auch mit dem äusseren Anlasse, welcher Michelangelo zu dieser »burla« bewogen haben soll, geschichtlich schlecht bestellt. Michelangelo's Visitenkarte wird gewöhnlich der Kopf genannt. Der Meister soll sie abgegeben haben, als er die Maler in der Farnesina

besuchen wollte, dieselben aber nicht gegenwärtig fand. An wen war dieselbe gerichtet? An Raphael oder Sebastian del Piombo sagt die eine, an Daniel da Volterra die andere Tradition, welche sich nach R. Förster's Farnesinastudien nur bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt. Weder Vasari noch Condivi wissen von dem Kopfe. Wie man darauf kam, Michelangelo und Raphael in so vertrauliche Beziehungen zu einander zu bringen, ist nicht schwer zu erklären. Den beiden Meistern erging es in der historischen Phantasie der Nachwelt wie den Apostelfürsten. Der feindliche Gegensatz, welcher nach den älteren Nachrichten zwischen ihnen bestand, erschien den späteren, beiden Meistern gleiche Verehrung zollenden Geschlechtern unerträglich, und so suchten sie denn eifrig nach Zeugnissen freundschaftlicher Beziehungen zwischen den beiden Heroen. Die Kunstlitteratur des 17. und 18. Jahrhunderts ist ganz erfüllt von dem Streben, die Stellung der beiden Meister klarer auseinander zu setzen und die Gegensätze auszugleichen.

Als Zeugniss gegenseitiger Vertraulichkeit diente auch die Kohlenzeichnung in der Farnesina. Einzelnen kritischer gesinnten Geistern erschien die Adresse an Raphael doch nicht sicher genug begründet. Sie dachten an Sebastiano, welcher aber erst später in die Kreise Michelangelo's gerieth, oder an Daniel da Volterra, welcher, als die Zeichnung entworfen wurde — sie könnte von Michelangelo nur in den Jahren 1511—1515 gemacht worden sein — noch im Kindesalter stand. Die Erörterung der Frage beschäftigte im 18. Jahrhundert alle angesehenen Schriftsteller. Richardson, d'Argenville, Bottari gaben ihre Meinung ab. Unter diesen Umständen durfte allerdings der Anonymus von »quella burla« wie von einer bekannten Sache reden. Sie war bekannt und stand auf der Tagesordnung, aber nicht im 16., sondern erst im 18. Jahrhundert. Wäre sie im 16. Jahrhundert so bekannt gewesen, dass ein Zeitgenosse nur ganz beiläufig von ihr zu reden brauchte und dennoch auf Verständniss rechnen durfte, so hätte sich gewiss bei Vasari oder Condivi eine Spur davon erhalten.

Sehr häufig wird auch heute noch der Anonymus als Zeuge für die Echtheit des Raphael'schen Sculpturwerks: der Knabe auf dem Delphin citirt. »Lavorò anchora in scultura, havendo fatto qualche statue, et una ne ho io veduta in mano di Giulio Pippi, che rapresenta un putto et anche il Giona del popolo è modello suo.« Woher besass der Anonymus diese Kunde? In den lettere pittoriche hatte Bottari den Brief Castiglione's publicirt, in welchem dieser anfragt, ob der »puttino di marmo di mano di Rafaello« sich noch in den Händen Giulio Romano's befinde. Fast gleichzeitig (1768) liess Cavaceppi in

seiner Raccolta den Knaben auf dem Delphin als »opera di Raffaello« stechen. Vor dem Abdrucke des Briefes Castiglione's war der putto vollständig unbekannt. Ein Zeitgenosse Raphael's hätte das Werk genauer beschrieben, seine Notiz wäre bei dem engen Zusammenhange des Anonymus mit Vasari in den Bericht des letzteren übergegangen. Dass aber der Anonymus die lettere pittoriche kannte, verräth er an einer anderen Stelle, da wo er von den Liebeshändeln Raphael's spricht: »egli non aveva trasporto non per le donne, ma per le belle, perchè dai belli volti imparava la bellezza nell' arte sua.« Man vergleiche damit die Stelle im Briefe an Castiglione: »per dipingere una bella, mi bisogneria vedere più belle.« Es wird freilich durch die Zurückführung der Kunde des Anonymus vom putto auf die lettere pittoriche derselbe mit dem Vorwurf der absichtlichen Fälschung beladen. Doch darüber kann ohnehin kein Zweifel herrschen. Ein Autor, welcher in allen Fällen, wo er von Vasari abweicht, ausschliesslich von den Früchten der Kunstkritik des 18. Jahrhunderts sich nährt, auch die Irrthümer, die erst im 18. Jahrhundert aufkamen, wiederholt, und dennoch für einen Zeitgenossen Raphael's sich ausgibt, verdient keinen andern Namen. Wer war der Fälscher? Wahrscheinlich Comolli selbst. Die letzte Anmerkung, in welcher er auf das scheinbar merkwürdige Zusammentreffen des Anonymus mit einem Schriftsteller des 18. Jahrhunderts verweist, wird an ihm zum Verräther. Doch das ist im Ganzen gleichgiltig, gleichgiltig auch das Schicksal der Handschrift, welche ein gewisser Domenico durch Vermittelung eines namenlosen Karthäusers dem Comolli angeblich in die Hände spielte und welche seitdem verschollen blieb. Hoffentlich verschwindet von nun an der Anonymus Comolli's für immer von der Bildfläche der Kunstgeschichte.

Die Pietà zu Tesselberg und in Bruneck.

Von **G. Dahlke.**

Minder häufig als Darstellungen der Jungfrau mit dem Jesuskinde, welche bis in die ersten Jahrhunderte des Christenthums zurückreichen und im Abendlande durch Vielseitigkeit der Auffassung und Behandlung immer grössere Bedeutung für die Kunstentfaltung gewannen, sind Bilder der Gottesmutter mit dem Leichnam Christi aus mittelalterlicher Zeit. Erst als Cimabue dem Madonnenideal im Gegensatz zu dem byzantinischen Typus freiere Züge gegeben, Niccolò Pisano aus der Antike den Ausdruck ethischer Motive in seine Compositionen aufgenommen hatte, Naturgefühl der folgenden Maler und Bildner die Gestalten mehr und mehr belebte, gelang es der Kunst, auch in der Mater dolorosa den Ausdruck schmerzlicher Empfindung in menschlich wahrer Weise abzuspiegeln. Weil die Legende jedoch keinen Fingerzeig, das Leben kein Vorbild bot, die Beziehungen der Gottesmutter zu dem Gekreuzigten in der Einfachheit und Einheit der Madonnenbilder zu versinnlichen, so blieb Maria in den Scenen der Kreuzigung und Grablegung bald dem Lieblingsjünger, bald leidtragenden Frauen gesellt, bis die Phantasie der Künstler mit Entwürfen der trauernden Mutter über dem Leichnam den Kreis der Scenen aus dem Leben und Leiden des Heilandes erweiterte. Madonna und Pietà in diesem engeren Sinne entbehren bei aller Verschiedenheit des Inhalts nicht verwandter Beziehungen; hier wie dort bleibt Mutterliebe das verbindende Element der Gruppe, die aber als Pietà gedacht, der ersten Ausgestaltung nicht geringe Schwierigkeiten bereiten mochte. Das starre Gebilde des todten Körpers widerstrebt der Verbindung mit lebensvollen Formen, der Durchdringung mit Regungen des Gefühls, wie sie Blick und Geberde des Kindes offenbaren, das sich so liebevoll in die Arme der Mutter schmiegt. Während dem Madonnenmaler überall Modelle das Studium erleichterten, blieb der Künstler für die Zeichnung der Pietà auf die Kraft seiner Erfindungsgabe beschränkt und bedurfte

für die Belebung des spröden Stoffes einer wohlgeübten Hand. Wenn diese Umstände es vielleicht erklären, dass unter den mittelalterlichen Kunstdenkmalen so wenige Darstellungen der trauernden Mutter mit dem Leichnam im Schoosse gefunden werden, so dürfen die noch vorhandenen Reste schon mit Rücksicht auf die Frage über den Ursprung und die Fortentwickelung der darin ausgesprochenen Idee den Anspruch auf sorgfältige Beachtung erheben.

Erst neuerdings ist unter den Steinsculpturen, welche Tirol aus der romanischen Periode bewahrt, eine kleine Marmorgruppe zum Vorschein gekommen, welche durch ihre Verwandtschaft mit einem späteren bedeutsamen Werke für das Alpenland hohes Interesse gewinnt, obwohl Technik und Charakteristik auf eine italienische Werkstatt weisen.

Wenige Stunden nördlich von Bruneck sind im Gebirge die zerstreuten Häuser des Dorfes Tesselberg um ein Kirchlein gereiht, das den Namen des heiligen Chrysanthus trägt und unter seinen bescheidenen Altargeräthen ein Marmorgebilde bewahrt, dem nicht die Weihe des Alterthums, nicht originales Gepräge fehlt. Von geringer Grösse, kaum ein viertel Meter Höhe, und nicht ohne mehrfache Beschädigungen überrascht die Gruppe der schmerzhaften Mutter Gottes durch Verwandtschaft mit der Antike und durch den hohen Grad technischer Vollendung, welche die Durchbildung der Figuren offenbart. In ungezwungener Haltung sitzt Maria mit dem Leichnam auf glattem, 17 Ct. breiten, 7 Ct. hohen Stein und schaut mit seitlicher Wendung der Brust unter leichter Neigung des Kopfes wie verloren in das Angesicht des Sohnes, dessen Hals und Nacken ihre Rechte sanft zu heben, dessen Arm die Linke an das Herz zu legen sich bemüht. Während der flachanliegende, in mässig breiten Falten über den Scheitel gelegte Schleier vor der Brust sich auseinanderbiegt, fällt der Mantel in weichen Bogen über den linken Arm, in parallelen Wendungen auf den Rücken und in stofflicher Fülle über die Kniee herab, mit der feineren Fältelung des Kleides auf der Vorderseite ineinanderrinnend, zur Linken bis unter die Füsse des Heilandes ausgezogen. Obwohl der naturgemässen Modellirung des Oberkörpers die Ausgestaltung der untern Glieder nicht entspricht, da Schenkel und Füsse unter dem Stoff verborgen bleiben, ist doch die weite Spannung der Kniee durch tief eingeschnittene, dreieckige Brüche des Mantels angedeutet, der, vor der Brust geöffnet, einen mässig breiten Streif der dichtgefalteten Tunica sichtbar werden lässt.

Bei ruhigem Verhalten ist Maria nicht ohne Anmuth, Christus in der Weise eines Entschlafenen dargestellt, der vergebens noch einmal den Kopf zu heben versucht, indem die erstarrenden Glieder schon Bewegungsfähigkeit verloren haben; allein die Feinheit der Empfindung,

welche aus dem Gebahren der Gottesmutter spricht, durchleuchtet nicht mit gleicher Klarheit ihr kurzes rundes, mehr unbestimmt als scharf gezeichnetes Gesicht. Breite, volle Wangen, vorstehende Lippen, fast geschlossene Augen und die flache Stirn lassen wohl die ernste Stimmung, aber nicht die Tiefe des Leides ermessen, dessen Inhalt der breite, gerade Mund verschweigt. Und doch enthüllt die zarte Weise, wie Maria den Leichnam hebt und hält und wie ihr Haupt dem Lieblinge sich entgegenneigt, nicht minder der verschleierte Blick schon die leise Regung des nach aussen strebenden Gefühls. Noch mehr erscheint der Ausdruck in dem Antlitz des Gekreuzigten erstarrt. An der gefurchten, abgeflachten Stirn sind die Brauen ohne Bogenwölbung durch Verdickung der Hirnschale ausgestaltet, an den geschlossenen Augen die obern Lider tief herabgezogen: weder die kurze, an der Spitze verletzte Nase, noch die hohe, von gestricheltem Bart beschattete Oberlippe des breiten Mundes zeigen edle Form; schematische Locken des Vollbarts begrenzen rechtwinklig die Wangen und die Härten dieser scharfen Linien werden durch das leicht gerundete Kinn und das glattgestrichene, von der Dornenkrone wie von einem Reif zusammengefasste Haar nur wenig ausgeglichen. Noch hat der schiefgeneigte Körper von der letzten Welle warmen Blutes Biegsamkeit bewahrt, aber die steifen, von straffem Lendentuche eingeschnürten Schenkel verrathen schon des Erdendaseins Schluss.

Wenn der massige Hals und das Muskelgefüge geringe Sorgfalt der Behandlung verrathen, so erweist doch die Zeichnung des dreifach gestützten, sanft an die Madonna geschmiegten Körpers mit flachgewölbter Brust, erschlafftem, eingesunkenem Leibe, dünnen Armen und vollen runden Händen des Künstlers Gefühl für die natürlichen Verhältnisse; und wie die Rückenseite beider Figuren in der fleissigen Durchführung der Einzelheiten, deuten Fülle und Faltenwurf der Gewandung, die zugleich als trefflich angelegte, etwas schwere Sockelverzierung dient, auf seine Kenntniss antiker Sculpturen. Weder in den Brüchen der Tunica, noch in den Biegungen des Mantels, dessen breite Windungen den regelmässigen Fall des Kleides unterbrechen, treten Knitterungen des Stoffes hervor, der in den mannigfaltigsten Lagen Biegsamkeit bewahrt. Dennoch reichte des Meisters Kraft nicht hin, der Alten Vorbild in die Form des Lebens umzuprägen; die Unbestimmtheit der Züge und die Gebundenheit des innern Lebens kennzeichnen die Leistung der Kunst in jenem Zeitraum, als Niccolò's Schüler den Uebergang zu selbstthätiger Entwickelung begannen.

Bekannter ist das Gnadenbild, welches in der Pfarrkirche zu Bruneck den linken Seitenaltar ziert und von der Landbevölkerung in

hohen Ehren gehalten wird, bedeutsamer durch den ergreifenden Ausdruck des Seelenlebens, das sich in den Zügen der Mutter Gottes malt. Die Steinsculptur von nahezu zwei Drittel Lebensgrösse stellt Maria mit dem Leichnam des Erlösers dar, wie sie mit inniger Liebe auf das Haupt des Sohnes niederblickt, während die Herbigkeit tiefempfundenen Leides ihre krampfhaft verzogene Stirn durchzuckt. Wie in Tesselberg sitzt die Gottesmutter auf kantigem Sockel, das rechte Knie ein wenig erhoben, das feine, von dem Kopftuch leicht beschattete Gesicht auf die Schulter geneigt, bemüht, mit den Fingern der Rechten des Sohnes Nacken zu heben, indess die Linke sich lose unter den Schleier schiebt. Durch die faltenreiche Hülle schimmern die Umrisse ihrer schmalen, doch nicht schlanken Gestalt, in flachen Bogen fällt der goldgesäumte Schleier an den Schläfen nieder, in breiteren Partien legt sich der Mantel über das prallgezogene Kleid und — unter anmuthvollem Wechsel der Innen- und Aussenseite — über die Unterschenkel, um mit dem ausgezogenen Ende den Füssen des Heilandes als Polster zu dienen.

Wenn des Leichnams langgestreckter Rumpf in der einförmigen Hülle des glatten Lendentuches grössere Starrheit als in der vorerwähnten Gruppe zeigt und die niedrige wulstige Stirn über den leichtverzogenen Augen die Spuren irdischen Martyriums deutlicher spiegelt, so ist das edle Gesicht von mildem Frieden, von dem Widerschein sanfter Empfindung verklärt. Zwar lassen die stumpfgerundeten Kniee, die plumpen, parallelgestellten Füsse und flachen, gekreuzten Hände feine Gliederung vermissen, aber sorgfältige Rieselung des Haars, plastische Rundung der Brust, elastische Biegung des Leibes und organische Durchbildung der Oberhaut bezeugen des Künstlers Studien nackter Körperformen, die hier in dem Beginn der Todtenstarre durch Naturwahrheit für die ungleichartige Behandlung der Glieder versöhnen. In gleichem Masse bekundet die Draperie der trauernden Mutter — des Schleiers leichte Faltung und des Mantels schwungvoller Wurf — seine Gewandtheit in der Bearbeitung der stofflichen Hülle, und die Schattirungen des seelischen Lebens — dort die Milderung erlittenen Schmerzes durch den Frieden der ewigen Ruhe, hier die Verbindung unendlicher Liebe mit schmerzlichem Mitgefühl —, verleihen den Figuren hohen künstlerischen Werth.

Man hat die Gruppe der Schule Niccolò Pisano's zugeschrieben und ihren Ursprung auf die Wende des dreizehnten oder den Beginn des vierzehnten Jahrhunderts gesetzt, allein die individualisirten, von der Wärme des Gefühls belebten Züge der Madonna und des Welterlösers durchgeistigtes Haupt, die lebensvolle Gestalt der Einen, wie die schlanke Körperbildung des Andern haben wenig mit den gedrungenen, in schwere

Gewandung verstrickten Relieffiguren an den Kanzelwerken zu Pisa und Siena gemein. Und da auch Niccolò's Gehülfen Guglielmo d'Agnello und Arnolfo di Cambio in dem Streben nach lebensvoller Gestaltung so wenig die majestätische Figur der Himmelskönigin dem menschlichen Gemüth näher zu rücken vermochten, als es dem Sohn Giovanni's gelang, den lebhaften, oft leidenschaftlichen Ausdruck seiner Heiligenfiguren mit Weichheit und Milde des Gefühls zu vermählen, so liegt es nahe, die Entstehung der Brunecker Sculpturen in späterer Zeit zu suchen, als Giotto's Meisterhand der gesammten bildenden Kunst die Richtung auf tieferes Erfassen des Natürlichen wie des geistig Bedeutsamen gegeben hatte.

Sinnacher's Angabe, dass die Kirche Unserer lieben Frau zu Ragowa — dem Oberdorf von Bruneck — vor dem Umbau des, 1381 wieder eingeweihten Gotteshauses in dem Besitz des Gnadenbildes gewesen sei, findet so wenig in dem Ablassbriefe von 1334 als in der Nachricht über das Fronamt — 1346 —, weder in der Stiftung für den Katharinenaltar, noch in dem Vertrage mit dem Pfarrer Vincenz zu Lorenzen 1369 Bestätigung; die erste und einzige Erwähnung dieser Sculptur, welche der Volksglaube nach einer Ueberschwemmung der Rienz als kostbaren Fund in das Heiligthum gelangen lässt, ist in Fercher's Chronik von dem Ausgange des vierzehnten Jahrhunderts datirt. »Am Mathäustage 1399,« erzählt der geistliche Verfasser, ohne seine Quelle zu nennen, »stiftete Paul Händle einen Jahrtag zu Bruneck nebst gewöhnlicher Oblay, auch schaffte er Unserer Frauenkirche zu Gotsleichnam eine Gilten Öhl und eine halbe Gilten zu St. Jakobsbild an der Mauer.« Bietet seine Ueberlieferung für die Einheit des Marienbildes mit dem Gottesleichnam der Stiftung keine unbedingte Gewähr, da sie auch auf ein Crucifix bezogen werden könnte, so findet die Voraussetzung ihrer Identität doch nirgends Widerspruch und gibt der Vermuthung, dass die Schöpfung der Pietà mit der Erneuerung des Gotteshauses nahe zusammenfalle, einige Berechtigung.

Wenn die Vergleichung der Sculptur mit dem Tesselberger Bilde keinen Zweifel an der Verwandtschaft beider Werke lässt, so ergibt sie doch beachtenswerthe Unterschiede. Dort geheimnissvolle Verhüllung der seelischen Regung, hier anschauliche Klarheit des innern Seins, dort Ahnung, hier Verkündigung dessen, was Sinn und Seele der Mutter bewegt. Wie wenig vermag man in dem vorgeneigten Gesicht Mariä von der Macht der Liebe und der Tiefe schmerzlicher Empfindung zu lesen, welche dem feineren Kopf in Bruneck ein so anziehendes Gepräge geben! Und nicht minder als die ausdrucksvolle Miene der Madonna ergibt Christi feiner individualisirtes Haupt einen wesentlichen Fortschritt

der Kunst nach jener Richtung, die mit Michelangelo's berühmter Schöpfung für die Peterskirche auf ihren Höhenpunkt gelangte. Ist der Körper des Heilandes in Tesselberg bewegter, die Oberhaut des Leibes nicht minder durchgebildet als in Bruneck, Kopf- und Brustverhüllung der Mutter von grosser Natürlichkeit, so sind dagegen die untern Gewandpartien mehr dem Stein als den Gliedern angeschmiegt und um die Gesichter spielt ein Dämmerschein geistigen Lichtes, der des Bildners Ringen nach Belebung des Stoffs, aber nicht die Beseelung der Form durch den Inhalt, durch die Wärme der Empfindung erkennen lässt. Wohl aber hat die Ausarbeitung des Marmors schon einen Grad der Vollendung erreicht, die mit den technischen Vorzügen der späteren Schöpfung fast auf gleicher Stufe steht und das vorgeschrittene Naturstudium mit dem Beharren auf äusseren Ueberlieferungen der Werkstatt gepaart erscheinen lässt. Von der Kraft, welche die jugendliche Begeisterung des grossen Florentiner Meisters in das vorgenannte Marmorgebilde zu legen wusste, von der Sicherheit seiner Hand in der Ausgestaltung der bewegten Gruppe, aber auch von der Unruhe in dem Leichnam und der malerisch verwirrten Gewandung Mariä zeigen beide Werke, deren Meister noch die maassvolle Vortragsweise der Alten festgehalten haben, nur geringe Spuren.

Ob die Tesselberger Pietà im Handelswege nach Tirol gekommen, ob sie von dem Verfertiger der Sandsteingruppe aus Italien in der Absicht eingeführt worden sei, um sie als Modell für grössere Compositionen zu benutzen, wird wohl für immer unerweisbar bleiben. Der Hypothese, dass ein deutscher Künstler sich im Süden die Technik und das Formgefühl der wälschen Meister angeeignet und nach der Heimkehr das Muttergottesbild zu Bruneck im Anschluss an die mitgebrachte ältere Gruppe geschaffen habe, geben die Formen der lebensvollen, von dem warmen Hauch germanischen Geistes und dem Adel antiker Kunst durchdrungenen Figuren sowohl in dem Original wie in dem Nachbilde des Werkes zu Lienz immerhin einige Wahrscheinlichkeit.

In der alten Residenz der Görzer Fürsten birgt die dreischiffige, 1204 geweihte, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts erneuerte Andreaskirche in dem Dämmerdunkel ihrer Krypta ein »uraltes« Vesperbild, das unter der Hülle von Gewandstoffen und Flitterschmuck fast verschwindet, bei näherer Prüfung jedoch als Wiederholung der Brunecker Pietà in gleicher Grösse und von gleicher Feinheit der Gestaltung erkennbar ist. Die Haltung der Mutter auf dem Kalksteinsockel mit ausgebreiteten Knieen, geneigtem Kopf, wie die Lage des Leichnams mit abwärts gestreckten, auf den flachen Untersatz gestellten Füssen, dicht an den Leib geschmiegten Ober- und gekreuzten Unterarmen entspricht

der Anordnung des Brunecker Gnadenbildes so vollkommen, dass es aufmerksamer Vergleichung zur Auffindung kleiner Abweichungen bedarf, die in den Einklang beider Werke keine Störung bringen. Hier wie dort bildet das glatte, mit Zahnschnitten gesäumte Lendentuch einen Gegensatz zu der weichen, weiten Hülle Mariä, deren Schleier vor der rechten Brust und deren Mantel unter dem rechten Knie in feinen gerundeten Falten niederhängen. Christi Haupt mag tiefer gesenkt, der Mutter Antlitz etwas gerader aufgerichtet sein; die Finger ihrer linken, sanft an die Brust gedrückten Hand sind unverhüllt geblieben und die Tunica wird unter dem Halse von flachen Querbrüchen des Kopftuchs durchkreuzt: im ganzen und grossen, wie in den meisten Einzelheiten ist die Uebereinstimmung zweifellos und ergibt mit dem gleichartigen, etwas kühleren Ausdruck des Frauenkopfes dieselbe Meisterhand. Ist die Miene ruhiger, so tritt die Empfindung in der Handbewegung klarer hervor; Faltenwurf der Draperie und Durchbildung der Füsse Christi kennzeichnen das Streben nach treuerem Anschluss an die Wirklichkeit und lassen bei dem Mangel schriftlicher Beweise auf das jüngere Datum der Lienzer Pietà um so zuversichtlicher schliessen, als die Verehrung des Brunecker Gnadenbildes, das als Zeichen grösserer Weihe eine Mandorla von glänzendem Metall erhielt, für die Originalität des Werkes spricht. Dennoch bliebe eine sorgfältige Untersuchung der Copie in Lienz schon zur Ermittelung der Farbengebung geboten, die in Bruneck bei der Naturfarbe des grauen Sandsteins auf braunen Oelanstrich in dem Gesicht Mariä, auf Vergoldung der Säume und wenige, schwer bestimmbare Spuren dunklerer Tinten beschränkt geblieben ist.

Ohne Hoffnung auf Entdeckung ihres Meisters oder der Werkstatt, aus welcher sie hervorgegangen, wie ohne scharfe zeitliche Begrenzung ihres Alters, dürfen beide Originale doch als schätzbare Denkmale mittelalterlicher Kunst — nicht unwerth bildlicher Veröffentlichung — bezeichnet werden, da sie deutlicher als viele andere Sculpturen die Beziehungen des Alpenlandes mit dem Süden bezeugen.

Die Ausfuhr einiger Kunstgegenstände aus Rom nach Oesterreich, Deutschland, Polen und Russland vom 16. bis 19. Jahrhundert.

Von **A. Bertolotti.**

Das römische Staatsarchiv, dessen Gründung in die Zeit fällt, da Rom Hauptstadt des Königreichs Italien wurde, bewahrt die, indess nicht über das Jahr 1570 hinaufreichenden Verwaltungsacten der päpstlichen Kämmerer. Zu den Befugnissen dieser letzteren gehörte auch die Gestattung der Ausfuhr antiker und moderner Skulpturen und Gemälde aus der ewigen Stadt. Diese amtlichen Aufzeichnungen liefern häufig der Archäologie und Kunstgeschichte werthvolle Notizen. Die Beschreibung der ausgeführten Gegenstände, die Andeutungen über deren Gebrauch, Ursprung, Eigenthümer und endlich ihren Bestimmungsort tragen nicht selten dazu bei, die vielfach in Vergessenheit gerathene oder aus völlig irrthümlichen Annahmen construirte Herkunft von Statuen und Bildern aufzuhellen, die sich heutzutage in Museen und Schlössern befinden. Leider lag den Administrativbeamten das archäologische oder ästhetische Interesse gänzlich fern; und so halten sie sich denn bei der Aufzeichnung der Concessionen äusserst kurz, ohne eine Beschreibung zu liefern. Die Nachlässigkeit wächst zusehends, bis schliesslich nicht einmal mehr der Bestimmungsort genau angegeben wird; man begnügte sich einfach mit der Notiz: in's Ausland (all' estero). Manchmal findet sich auch statt des eigentlichen Besitzers oder Käufers nur der italienische Unterhändler erwähnt. Dergestalt ist es uns heute unmöglich, die Bestimmung mancher Sendungen festzustellen. Nimmt man dazu, dass gar Manches heimlich ausgeführt wurde, so darf es nicht in Erstaunen setzen, wenn ich während des 16. und 17. Jahrhunderts nur wenige Licenzen aufzufinden vermochte. Ueberdiess hat man die päpstlichen Geschenke und die Cultusgegenstände, da sie keinen Zoll zahlten, nur in den seltensten Fällen einregistrirt.

Mit der Zeit ist die in Rede stehende Ausfuhr durch päpstliche Edicte genauer geregelt worden und der Commissär der Alterthümer musste stets erklären, dass es sich um Gegenstände von geringem Werthe handle; aber Statuen und Bilder, die mit den Meisterwerken Rom's verglichen von geringem Werth erscheinen mochten, konnten noch immer höchst trefflich sein.

Diese Ausfuhrlicenzen wurden nicht in besonderen Büchern, sondern zugleich mit beliebigen andern von den Kämmerern gewährten Conzessionen eingetragen. Es war daher nothwendig, mehrere Hunderte von Registern zu durchblättern, um zu dem Resultat zu gelangen, das ich hier in Bezug auf Oesterreich, Deutschland, Polen und Russland vorlege.

Eine weitere Schwierigkeit bestand darin, die deutschen, russischen und polnischen Familiennamen, die nur in den seltensten Fällen von den italienischen Beamten richtig verzeichnet wurden, zu errathen. Ich zog es vor, dieselben buchstäblich wiederzugeben, da es sicher dem deutschen Leser leichter sein wird, die wahren Namen darin zu erkennen, als mir, dieselben festzustellen.

Ich hielt mich an die einfache chronologische Ordnung, ohne eine Eintheilung nach Ländern zu versuchen, indem häufig der deutsche Name der Ausführenden der einzige Fingerzeig war, eine nähere Angabe des Bestimmungsortes dagegen fehlte.

Da die Documente durchwegs in demselben Kanzleistil abgefasst sind, schien es mir das beste, von dem ersten wenigstens einen Auszug zu geben, für die übrigen aber mich auf das Datum der Ausfuhr, den Vor- und Zunamen der Ausführenden und, sofern ein solcher vorhanden war, den Bestimmungsort zu beschränken.

Auf solche Angaben gestützt mögen die deutschen, polnischen und russischen Kunsthistoriker und Archäologen in ihren öffentlichen Museen und Privatsammlungen Nachforschungen anstellen nach den Kunstgegenständen, deren Ausfuhr aus Rom vorliegende Arbeit erwähnt. Ausser Statuen und Bildern finden sich darunter auch Marmorarbeiten für Kirchen und Paläste, Grabmäler etc.

Wenn das 16. Jahrhundert beinahe gar keine Aufzeichnungen, das folgende nur wenige liefert, so wird das ersetzt durch die Bedeutung der Ausführenden, wie des Cardinals von Oesterreich, des Herzogs von Baiern und später der Höfe von Polen, Preussen und Russland, die sich langsam mit römischen Antiquitäten und Werken der modernen Kunst versahen.

Ich hielt es für unnöthig, die Nachforschungen über das Jahr 1825 hin auszudehnen, da Sendungen nach dieser Zeit kaum in Vergessenheit gerathen sein dürften. —

»Luigi etc. Kämmerer.

Nach Inhalt des Gegenwärtigen befehlen wir nach mündlichem Auftrag unseres Herrn, kraft unseres Kämmereramtes ausdrücklich allen und jeden Zollbeamten etc. bei Strafe von 500 Ducaten etc. den Inhaber des Gegenwärtigen frei etc. passiren zu lassen, welcher im Dienste des hochgebornen und hochwürdigsten Herrn des Cardinals von Oesterreich aus Rom über Innsbruck nach Deutschland in zwei Kisten drei antike Statuen ausführt.

Gegeben in Rom am 11. Mai 1577.«

Am 23. Febr. 1613 wird eine restaurirte antike Statue des Bacchus für den Herzog von Baiern ausgeführt.

Am 24. April 1630 erhält Graf Wilhelm Fugger, Rath des Herzogs von Baiern, die Erlaubniss zur Ausfuhr nachbezeichneter Gemälde, sämmtlich Copien nach Originalen, die sich im Garten des Cardinals Ludovisi befinden: ein Bacchanale von Tizian, ein Portrait Tizians und seiner Gattin von demselben, eine »Geburt« von Paolo Veronese, eine »Beschneidung« von demselben, eine Madonna mit mehreren Figuren von Raphael von Urbino, eine Madonna mit Christus und dem heil. Johannes von Micherino di Siena; dann noch eine Verkündigung von Parmegianino und einen Engel, der den Hirten die Geburt des Heilands ankündigt, von Bassano, aus dem Garten des Fürsten Peretti. Ferner 16 kleine Bilder mit Früchten, Blumen und Thieren, alle modern und auf Bestellung angefertigt. Ueber Venedig sollten sie den Weg nach München nehmen.

11. Juni 1631. Graf Wilhelm Fugger, geheimer Rath des Kurfürsten von Baiern, lässt ein grosses modernes Gemälde, die Himmelfahrt Mariae darstellend, nach München befördern.

17. April 1706. Graf Otling [1]) bringt 40 Bilder, moderne Copien, nach Deutschland.

4. Juni 1712. Der Fürst von Anhalt [2]) schickt 55 moderne Bilder nach Deutschland.

3. Oktober 1720. Gio. Ambrosio Mainardi schickt 6 moderne Bilder nach Deutschland.

18. April 1721. Der Jesuit Gabriel führt 2 moderne Gemälde, darstellend den heil. Thomas und den heil. Jakob, nach Deutschland aus.

10. April 1753. Alessandro Miloni sendet nach Frankfurt eine Tafel von rothem Porphyr, 10 Palmen lang, 5 Palmen breit; eine

[1]) Oettingen, alte schwäbische Familie, die im Laufe des 18. Jahrhunderts in den Fürstenstand erhoben wurde.

[2]) Fürst von Anhalt Dessau, wohl Leop. Maximilian, Vater des kunstsinnigen Gönners von Winkelmann.

andere ähnliche von 5 Palmen; eine runde Tafel vom selben Porphyr, 5 Palmen im Durchmesser; eine Säule von Breccia mit dunkeln Flecken, 8 Palmen hoch, 1 Palme im Durchmesser; eine halbe Säule von giallo antico, 6 Palmen hoch, 2 Palmen im Durchmesser; zwei Stücke von verde antico, 4 Palmen hoch, 3 Palmen breit; zwei andere Stücke von verde antico, 3 Palmen lang, 5 Palmen im Geviert; zwei Tafeln von verde antico, 5 Palmen lang, 2 Palmen breit; eine dünne Platte von demselben verde, 5 Palmen lang, 1 Palme breit; zwei Stücke von verde antico, 3 Palmen lang, 2½ Palmen breit; ein Schwein von grünem Porphyr, 4 Palmen lang, 2 Palmen breit; ein Stück von geflecktem Alabaster, 3 Palmen lang, 1¼ Palmen breit; ein Stück Plasma, 3 Palmen lang, 3 Palmen breit; 10 Stückchen von Porphyr und Verde, ungefähr 1 Palme im Geviert und von geringem Werth.

22. Aug. 1753. Vincenzo Buti verführt nach Warschau ein Pferd von grauem Marmor, ungefähr 2½ Palmen hoch, dessen vier Beine bis zur halben Schenkelhöhe, sowie Schweif und Untersatz modern sind.

? Mai 1754. Der Abbate Monnet befördert nach Deutschland zwei 7½ Palmen hohe Statuen von carrarischem Marmor, die Aurora und Pallas mit zwei Putten zu ihren Füssen, moderne Arbeiten des verstorbenen Bildhauers Paul Monnet, im Werth von 900 Scudi.

3. Juni 1761. Graf Alexander Woronzoff [3]) führt aus Rom eine moderne Mosaiktafel von 4 zu 6 Palmen aus; ferner zwei kleine Porphyrplatten von 3 Palmen; vier moderne Basreliefs in weissem Marmor, Putten darstellend, von 2 Palmen; vier moderne Statuetten aus ebensolchem Marmor, von 2 Palmen; einen Fuss von Basalt, antik, von einer Palme, einen ähnlichen aus Alabaster, aber modern; einen modernen Faun aus Metall von 1 Palme; verschiedene kleine Obelisken und Säulchen und Marmorstückchen und einen Kopf der heil. Maria von 1 Palme.

10. Dezember 1761. Derselbe führt eine Statue von weissem Marmor aus, einen Athleten darstellend, 7 Palmen hoch, antik, aber mit modernen Armen.

17. April 1766. Graf Chiwolff erhält die Erlaubniss zur Ausfuhr von elf Bildern, und zwar einer Venus in kleinem Massstab, aus der Schule des Guido; eines Heiligen in der Gloria von Giuseppe Passerí; zweier Bambocciaten; einer Skizze des Weihbeckens der chiesa nuova von Pietro da Cortona; einer Landschaft von Locatelli; einer andern von Monsieur Vernat (?) [4]); einer andern von Salvator Rosa; vier

[3]) Graf Alex. Woronzow, russischer Gesandter an mehreren europäischen Höfen, von 1802—1804 Reichskanzler und Minister der auswärtigen Angelegenheiten.

[4]) Vernet, Claude Joseph, eine Zeit lang Schüler des zuvor erwähnten Andrea Locatelli.

Skizzen von Lanfranco; einer Darstellung des verlornen Sohns von Battoni; Alles zusammen auf 600 Scudi geschätzt.

20. April 1767. Herr von Reiffenstein [5]) exportirt 14 Gemälde, und zwar zwei kleine Landschaften in flämischer Manier; eine Copie nach Paolo Veronese von 3 Palmen; eine Madonna (in misura da testa) von unbekanntem Autor; zwei Halbfiguren, Copien; eine Madonna von unbekannter Hand; una misura da testa von Claudo Costanzo; zwei von Trevirani, 4 Palmen messend; eine von einem flämischen Künstler; eine Copie nach einer Madonna des Barocci.

20. April 1767. Dem General Wallomoden [6]) (?) wird die Ausfuhr von 18 verschiedenen Bildern gestattet, und am 27. Mai von drei Kàminen und Statuen zu 4 Palmen, Copien nach capitolinischen Antiken, Zeus, Juno und einen Knaben, der sich einen Dorn aus dem Fuss zieht, darstellend; ferner von 6 Vasen aus Palombino-Marmor.

20. Dezember 1768. S. E. der Statthalter (Luogotenente) Graf Schowaloff [7]), im Dienste I. M. der Kaiserin von Russland: zwei Porphyrsäulen, vier andere von Granit, 18 Palmen hoch, eine Venus von 8 Palmen mit angesetztem Kopf, während der rechte Arm und ein Theil des linken modern; ein Basrelief von 5 Palmen in gewöhnlichem Marmor, ein Opfer darstellend, die vielen fehlenden Köpfe modern ergänzt; eine Marmorgruppe von Psyche und Amor von 6 Palmen.

25. März 1769. Derselbe eine Copie des capitolinischen Zeno; fünf moderne Friese: eine Schale von giallo di Verona, von 2 Palmen; drei Statuetten zu 3 Palmen; zwei ägyptische Götzenbilder aus Porphyrstein zu 6 Palmen; zwei Marmorvasen und zwei aus Porphyr; eine Statue einer Dame aus der russischen Kaiserfamilie, 8 Palmen hoch; ein Porträt des Czaren Peter; zwei Köpfe und eine sitzende Venus mit Kind, modern; zwei antike sitzende Marmorstatuen des Belisar, 4 Palmen hoch; eine Amazone in Basrelief von 7 Palmen; ein Basrelief mit zwei Figuren zu 1 Palme; acht kleine Porphyrtafeln; eine Säule von schwarzem Porphyr sammt Marmorbasis, 5 Palmen hoch, eine andere von rothem Granit zu 5 Palmen und zwei mit dem Fragment eines Basreliefs.

---

[5]) Reiffenstein, seit 1762 in Rom, bekannt durch seine archäologischen Giri, hat auch als Agent bei Ankauf von Kunstgegenständen namentlich für den russischen Hof gewirkt.

[6]) Hans Ludwig von Walmoden aus Hannover, ein Sohn der Gräfin von Yarmouth, sammelte mit Winkelmann's Beistand zahlreiche Antiken, die sich meistens jetzt im Schloss Herrenhaus bei Hannover befinden.

[7]) Iwan Schuwalow vermittelte für Katharina II. den Ankauf zahlreicher Antiken, welche jetzt in der Eremitage in Petersburg stehen, und machte sich um die Akademie der Künste in Petersburg verdient.

25. März 1771. Derselbe: eine antike Büste der Faustine; einen Caracallakopf, antik, gewöhnliche Arbeit; einen ebenfalls antiken von Achilles; zwei moderne Büsten und eine Bronzecopie des M. Aurel auf dem Capitol sammt Marmorsockel.

26. August 1771. Der Baron Erdmannsdorff.[8]) führt fünf Kamine, moderne Arbeit, aus.

26. März 1772. Der General Schowlaoff: zwei Vasen mit Figuren; ein Bildniss der russischen Kaiserin; eine Gruppe der Liebe und Freundschaft; einige kleine Ornamentstücke von verschiedenen Steinen und mehrere Steinmuster.

24. Februar 1776. Der Cav. Ignazio Brocchi, Architekt S. M. des Königs von Polen: eine Venus zu 7 Palmen und eine kleine Leda.

14. Juni 1776. Derselbe: Grabmalbestandtheile, und zwar eine Pyramide mit Untersatz und Urne, das Ganze mit sicilianischem Jaspis und giallo di Siena eingelegt.

28. Juni 1776. Derselbe: eine Marmorstatue und einige Gypsabgüsse und Modelle zu Studienzwecken.

9. Oktober 1778. General Scawaloff und Wotters (sic): zehn Marmortafeln, eingelegt mit Alabaster, Pavonazetto und Steinmustern; sechzehn Cantoniere; zwanzig Statuetten, darunter eine Copie des borghesischen Fechters; vier Gruppen von Amor und Psyche, Cleopatra, den borghesischen Faun, die Flora, Meleager; den mediceischen Hercules und die badende (?) Venus, einen kleinen Faun, den Hermaphrodit, Hippomenes, den mediceischen und vaticanischen Apollino, zwei Putten aus der borghesischen Sammlung, 7 Köpfe, 4 kleine Büsten, ein Medaillon und die dazugehörigen Untersätze. Moderne Arbeiten im Werth von 600 Scudi.

13. October 1778. Der Cav. Ignazio Brocchi: eine Büste von Julius Cäsar, andere von Caligula, Galba und Augustus.

22. Dezember 1778. Derselbe: eine kleine Gruppe von Castor und Pollux; eine Copie der Cleopatra; zwei kleine mit Historien verzierte Vasen; eine kleine Gruppe von Bacchus und Ariadne und zwei kleine Vasen.

30. Juli 1779. Derselbe: eine Bacchantin in Naturgrösse, das Werk eines lebenden Bildhauers und eine Marmorvase sammt Untersatz, auf 300 Scudi geschätzt.

5. Mai 1780. Rath Ruffestein [Reiffenstein]: eine farnesische Flora; eine allegorische Statue einer opfernden Frau; eine Büste der Corinna; einen Kopf des Homer; einen andern des Itrio (?), moderne Arbeiten.

---

[8]) Friedrich Wilhelm v. Erdmannsdorf, dilettirender Kunstfreund, kommt 1765 als Freund und Rathgeber des Fürsten von Anhalt Dessau nach Rom, ein zweitesmal 1770, besorgt den Ankauf eines grossen Theils der Wörlitzer Antikenschätze.

? Mai 1783. Der Grosskanzler Schawaloff (sic): zwei Marmorvasen, Copien der antiken mediceischen.

24. Jan. 1786. Der Cav. Ignazio Brocchi, Architekt S. M. des Königs von Polen: zwei Kamine und zwei Kariatiden aus Marmor, mittelmässig, auf 600 Scudi geschätzt.

6. Dezember 1786. Die Fürstin Cubomski [9]): einen sitzenden Mercur aus Marmor, sehr restaurirt und mittelmässige Arbeit; einen auf einem Tiger reitenden Bacchus; eine Vase; eine grosse Muschel mit zwei Seethieren darin, auf 330 Scudi geschätzt.

2. Dezember 1788: Der Cav. Ignazio Brocchi: verschiedene nicht näher bezeichnete Marmorsachen.

3. April 1789. Peter von Nosderoff: acht Bilder von noch lebenden Malern, im Werth von 300 Scudi.

5. Mai 1789. Ivo Civinec (?): zwei Büsten, Copien nach der Antike und einen weissen Kamin im Werth von 200 Scudi.

7. August 1790. Baron Erdmansdorff: 9 moderne Marmorkamine, zwei Täfelchen von Ammonitenmarmor; eine Alabastervase mit Piedestal; eine andere, Copie nach der Antiken in der Villa Medici; eine kleine Urne; zwei Schalen, von denen eine modern, die andere eine restaurirte antike; eine Statuette einer sitzenden Nymphe; eine restaurirte Victoria; einen antiken Sessel mit verschiedenen modernen Basreliefs; die antiken Gegenstände auf 600 Scudi, die modernen auf 5000 geschätzt.

19. Juni 1818 erhält Baron Humboldt [10]), bevollmächtigter Minister S. M. des Königs von Preussen, die Erlaubniss zur Ausfuhr von zwei in der Villa Negroni gefundenen Badewannen von Granit, die er erworben und restauriren lassen. Der Cardinal-Staatssecretär hatte um diese ausserordentliche Concession angesucht mit dem Bemerken, dass er schon, als er sich wegen der Congressverhandlungen in Wien befand, darum angegangen worden sei und »mit Rücksicht auf die bedeutende Thätigkeit dieses Gesandten, sowie den höchst wirksamen Antheil den derselbe in liebenswürdiger Weise an der päpstlichen Sache nahm, was derselben zu nicht geringem Nutzen in der Besorgung dieser so wichtigen Angelegenheit ausschlug«, befürwortete er die Concession.

2. April 1821. Der Graf von Pal, Lieutenant der russischen Armee, erhält die Erlaubniss zur Ausfuhr von 30 Bildern, die er in Bologna gekauft. Sie wurden bestellt vom Cav. Italinsky, Gesandten und bevollmächtigtem Minister S. M. des Kaisers von Russland.

---

[9]) Wohl Lubomirski.

[10]) Wilhelm v. Humboldt, von 1801—1808 preussischer Ministerresident in Rom, stellte auf Schloss Tegel eine auserlesene Sammlung von Sculpturwerken auf.

10. April 1821. Dem Fürsten Stanislaus Poniatowski [11]) wird gestattet, antike geschnittene Steine, die sich in seinem Besitz befinden, aus- und einzuführen. Einen Theil derselben hatte er in Toscana, einen andern bei sich und er wollte die ganze sich auf 2000 Gemmen und Cameen belaufende Sammlung in Rom vereinigen. Am 28. November 1821 erhält er die Erlaubniss, im Gebiet von Civita Castellana archäologische Ausgrabungen zu veranstalten.

12. Febr. 1823. Carl Bunsen [12]), Secretär der preussischen Gesandtschaft, er sucht im Namen des Königs um die Ausfuhrerlaubniss für eine antike, die jagende Diana in Naturgrösse darstellende Marmorstatue, die, von dem Engländer Fagan aufgefunden, in den Besitz des Conestabile D. Filippo Colonna gekommen war, der sie dann dem König von Preussen verkaufte. Am 28. des Monats wurde die Ausfuhr gewährt.

5. Febr. 1824. S. E. der Graf Appony, Gesandter S. M. des Kaisers von Oesterreich, erhält die Erlaubniss zur Ausfuhr von 6 Kisten mit Gypsabgüssen, die als Modell für das in Venedig in Marmor zu errichtende Monument Canova's dienen sollten.

28. Febr. 1824. Die preussische Regierung ersucht für den Herrn Ternite [13]), einen von S. M. pensionirten Maler, um die Erlaubniss, Bilder der ersten italienischen Meister copiren zu dürfen, und zwar vor Allem einige Köpfe in dem berühmten Bild der Sibyllen von Raphael. Da dann dieser Maler keine Beschäftigung mehr hatte, empfahl am 27. April die preussische Regierung an seiner Statt den berühmten Züricher Kupferstecher, Herrn Samuel Amsler [14]).

Ich schliesse mit dieser Notiz die zu ferneren Exporten Veranlassung gegeben haben mag.

---

[11]) Lebt seit 1804 in Wien, später in Rom, wo er eine bedeutende Antikensammlung anlegt; er starb 1833 in Florenz.

[12]) Christian Karl Josias v. Bunsen kommt 1816 auf Niebuhr's Einladung nach Rom, 1818 Gesandtschaftssekretär, 1823 Legationsrath, bekannt durch seine grossen und manigfaltigen Verdienste um die archäologischen Studien. Die »Diana Colonna« ist die Hauptzierde der Berliner Sammlung.

[13]) Wilh. Ternite geht 1823 Studien halber nach Italien, macht in Rom treffliche Copien in Kreide von neuaufgefundenen Gemälden Mantegna's, gibt später das Prachtwerk »Wandgemälde aus Pompeji und Herculanum« heraus.

[14]) Kommt das erste Mal 1816, ein zweites Mal 1820 nach Rom, wo er vorzugsweise nach Thorwaldsen arbeitet. Ende 1824 wieder in die Schweiz zurückgekehrt, beginnt er seinen berühmten Stich von Raphael's Grablegung. Seit 1828 Professor der Kupferstechkunst an der Akademie zu München.

Hans Sebald Beham's alttestamentarische Holzschnitte und deren Verwendung zur Bücher-Illustration. 1529—1612.

Mitgetheilt von **Ludwig Rosenthal**, Antiquar in München.

Angesichts der von Bartsch (1536), Passavant (1535), Nagler (Monogr.) und Rosenberg (mit dem Titel: Chronica etc. 1534) erwähnten »ersten« Ausgaben von Beham's biblischen Holzschnitten konnte ich in mir die Ueberzeugung nicht unterdrücken, dass keine dieser Ausgaben wirklich die erste sei, da die Abdrucksgattungen aller dieser Ausgaben mehr oder weniger zu wünschen übrig lassen, ja manche davon schon derart mangelhaft sind, dass es mir unmöglich schien, hier erste Abdrücke der Beham'schen Formschnitte vor mir zu haben.

Dieser Umstand veranlasste mich, eingehende Nachforschungen nach früheren Ausgaben anzustellen und zwar wollte ich zunächst alle Bibeltexte, die in den Jahren 1530 bis incl. 1534 in Nürnberg, Frankfurt und Mainz erschienen waren, prüfen, da nach meinen Erfahrungen alle Suiten biblischer Formschnitte und Kupferstiche, wie jene von Beham, Holbein, Brosamer, Solis, Amann, Stimmer etc. in erster Reihe dazu bestimmt waren, dem Bibeltext als Illustrationen zu dienen und erst in zweiter Reihe für Künstler ohne Bibeltext zu billigem Preise abgedruckt wurden. Sehr bald sollten meine Untersuchungen von Erfolg gekrönt werden; ich fand nämlich in der unten ausführlich beschriebenen deutschen Bibel, gedruckt zu Frankfurt a. M. bei Christoph Egenolph 1534 (1. März), sämmtliche Beham'sche Formschnitte in brillanten gleichmässigen Abdrücken, deren Abzug jedenfalls schon im Jahre 1533 begonnen haben muss, da erst am Schlusse des vierten Theils ein vollständiges Datum (1. März 1534) angegeben ist. Im ersten und zweiten Theile ist gar kein Druckjahr und im dritten Theile einfach 1534 angegeben, so dass wohl anzunehmen ist, dass der Druck der ersten beiden Bände schon vor Schluss des Jahres 1533 vollendet war.

Gleichzeitig mit dieser Bibelausgabe mag die ebenfalls von mir aufgefundene »Biblisch Historien, Figürlich fürgebildet etc. 1533« (No. 11 meiner Ausgabenliste) in Druck gelegt worden sein, wovon sich das einzig bis jetzt bekannte Exemplar, welches jedoch leider defect ist, in meinem Besitze

befindet. Wenn sich diese Ausgabe in irgend einer öffentlichen oder Privatsammlung vorfindet, bitte ich um Mittheilung. Dass Beham schon in den Jahren 1529 bis 1532 an den biblischen Holzschnitten arbeitete, beweisen Nr. 1—9 meiner Liste, die übrigens alle nur den später verworfenen Holzschnitt »Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese« enthalten, während Nr. 10 meiner Liste (Chronic von an vñ abgang aller Welt wesen), welche den 12. Januar 1533 als Datum trägt, schon drei der biblischen Formschnitte enthält. Die von Nagler in den Monogrammisten Bd. III, S. 623, Nr. 45 citirte Quartausgabe vom Jahre 1534 (»im Hewmon«), welche mir nicht zu Gesicht kam, wird wohl auch nur wenige der biblischen Holzschnitte enthalten, da die Folioausgabe von 1535 deren nur ca. 45 besitzt. Mancher der Formschnitte wiederholt sich in der angezeigten Bibel von 1534 2 bis 5mal, so dass statt der ursprünglichen 81 Holzschnitte es hier mit den Wiederholungen 107 sind, ohne die 6 Titelbordüren (die Nrn. 1, 38, 74, 79, 90 und 102 in dem Verzeichnisse der Holzschnitte in meiner 1534er Ausgabe), die ebenfalls von Hans Sebald Beham sind und zu den schönsten Arbeiten des Meisters gehören; sie sind bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben. Auch Nr. 6 meines Verzeichnisses, »Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese« ist bis jetzt unbeschrieben und fehlt in allen späteren Ausgaben der biblischen Holzschnitte (ausgenommen jener von 1557 Nr. 44 meiner Ausgabenliste), während dasselbe in allen 3 Ausgaben der Egenolph'schen Chronik zu finden ist. Dieses Blättchen ist ganz in der Weise gehalten, wie dieselbe Vorstellung in Holbein's Todtentanz und biblischen Holzschnitten (der 4. Holzschnitt im Todtentanz).

Da meines Wissens bedauerlicherweise bis heute kein specificirtes Verzeichniss der Beham'schen Holzschnittillustrationen zur Bibel existirt, so habe ich mir die Mühe genommen, ein solches nach meiner Foliobibelausgabe, Frankfurt 1534, als der vollständigsten, anzufertigen und zwar im Vergleich mit der Ausgabe der biblischen Holzschnitte von 1536 und lasse solches am Fusse dieses Artikels folgen. Die fortlaufenden Nummern links im Verzeichniss sind jene meiner Bibelausgabe von 1534, jene rechts die der Ausgabe der biblischen Holzschnitte von 1536.

Zur Geschichte des späteren Schicksals der Beham'schen Formschnitte und weil ich mehrere Ausgaben derselben kenne, die bis jetzt allen Bibliographen und Kunstschriftstellern entgangen sind, lasse ich ein chronologisch geordnetes Verzeichniss aller Bücher folgen, welche einzelne oder alle Beham-schen biblischen Holzschnitte enthalten. Die mit * bezeichneten Ausgaben sind bis jetzt unbekannt geblieben. Am Schlusse dieses Verzeichnisses erwähne ich auch der Copien und einiger Bibelausgaben, welche Copien enthalten.

Wenn irgend einer der geehrten Leser dieses Artikels ausser den von mir verzeichneten Ausgaben von Beham's biblischen Holzschnitten, sowohl der vollständigen Suite, als einzelner Blätter derselben und Copien kennt, bitte ich denselben um Mittheilungen hierüber, da ich meine eingehenden Specialstudien in dieser Richtung fortsetzen werde und das Resultat derselben in einem späteren Artikel veröffentlichen will.

Diese Zeilen schrieb ich im Mai 1874; bereits damals sollte der folgende Aufsatz abgedruckt werden, da ich jedoch fort und fort neue Bücher fand, welche sowohl einzelne, als mehrere der Beham'schen Holzschnitte enthalten, so zögerte ich immer und immer mit dem Abdruck desselben, will jedoch nun nicht mehr länger damit zuwarten, da ich jetzt wohl so ziemlich alle einschlägigen Bücher verzeichnet haben werde. Die Frankfurter Bibel vom Jahre 1534 (Nr. 13 meiner Ausgabenliste) ist unterdessen in den Besitz des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien übergegangen.

Das inzwischen erschienene treffliche Werk »Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance, von Adolf Rosenberg. Leipzig 1875« hat meine Arbeit nicht überflüssig gemacht, da Rosenberg im Ganzen nur 12 Ausgaben der Beham'schen Formschnitte des alten Testaments citirt, während ich deren nicht weniger als 63 erwähne, wovon mehrere älter als jene sind, welche R. als erste Ausgabe citirt. Von nicht weniger Interesse und ganz unbekannt sind bis jetzt alle dreizehn alten, von mir citirten Copien der Beham'schen Formschnitte, wovon nur die vierzehnte (2 Bl. von Rud. Weigel herausgegeben) bis jetzt von Nagler in den Monogr. Bd. III, Nr. 1511. 45 erwähnt ist.

Die Klage Rosenberg's, dass ihm Notizen für die Jahre 1532—33 über B. fehlen, dürfte durch meine Arbeit gehoben werden, da diese darthut, dass er während dieser Zeit die Formschnitte zur Bibel anfertigte; auch der Aufenthalt in Mainz im Jahre 1534 wird durch die daselbst in diesem Jahre bei Peter Jordan herausgegebene Bibel mit den Beham'schen Holzschnitten wahrscheinlicher, da Jordan wohl nur durch den persönlichen Umgang mit Beham von diesem und dem Verleger dieser Formschnitte, Christian Egenolph, damals zu Frankfurt a. M., die Erlaubniss zum Abdruck dieser Formschnitte, welche Egenolph selbst in einem Nachdruck der Luther'schen Bibelübersetzung im gleichen Jahre bereits verwendet hatte, für seine antilutherische Dietenberger'sche Bibel erhielt.

Die Notiz von Woltmann (Holbein) Bd. II, S. 173 ist von mir, was derselbe in der Vorrede dieses Bandes Seite V bestätigt, ebenso Alles, was Ed. Aumüller in seinem Werk »Les Petits Maitres allemands. I. Barthélemy et Hans Sebald Beham. Munich 1881« von den biblischen Holzschnitten alten Testaments bringt. Dass dieser seine Quelle — mein Manuscript — nicht angibt, ist mir ebenso unangenehm, als dass er dasselbe so ungenügend benützte. So macht derselbe z. B. unter Nr. VII und VIII und IX und X seiner Ausgabenliste (S. 72 und 73 seines Werks) aus zwei Ausgaben deren vier (siehe Nr. 27 und 28 meiner Ausgabenliste). Nr. XI seiner Liste enthält nur vier der Beham'schen biblischen Holzschnitte, ist also nicht zu den Ausgaben zu zählen, die alle 81 Holzschnitte enthalten.

München im Mai 1882.

I. Ausgaben von Hans Sebald Beham's biblischen Holzschnitten alten Testaments sowohl der vollständigen Suite, als einzelne Blätter derselben — Originalabdrücke — in chronologischer Reihenfolge (unter Ausschluss des neuen Testaments) 1529—1612.

*1. Cateche || sis Puerorum, In Fide, In Li- || teris & in moribus. || Ex Cicerone, Quintiliano, || Plutarcho, Angelo Polit. Ru. Agricola. Erasmo, || Philip. Melanch. atq; alijs probatis. quibusq; Au- || thoribus, Tomis digesta quattuor, quo || rum elenchus operi praefixus est. || Per Othonem Brunfel. || Darunter griechisches und lateinisches Motto und der Holzschnitt »Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese« (H. 58, Br. 48 mil.), links ein griechisches, rechts ein lateinisches Motto. Darunter: Argentor. apud Christ. Aegenolphum. 1529. 8°. Titel, 7 nichtpag. Bl. Vors. und 96 pag. Bl. Siehe Panzer, Annales typogr. VI, p. 117, Nr. 804.

Enthält den Holzschnitt Nr. 6 der Foliobibel vom Jahre 1534. In meinem Privatbesitze.

*2. Satyrae || Petri Montani .... I De Poetis. De discrimine inter diuinum || Poetam, et Versificatorem. || II De Medicis. Exemplar uere boni Medici. || III De Principibus, adeoq; ignobili nobilitate. || IIII De uita beata. || (Darunter Holzschn.) Argentorati, apud Christianum || Egenolphum. An. 1529. || 16 Bl. 8°.

Siehe Panzer (Annales typogr.) Vol. VI, p. 117. Nr. 800.

Enthält den Beham'schen Holzschnitt »Adam und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung aus dem Paradiese« in verkleinerter Bearbeitung (H. 39, Br. 49 mil.). Nr. 6 der Foliobibel von 1534. In meinem Privatbesitze.

*3. Elemen || tale geometricum, ex Eucli || dis Geometria, a Joanne Voegelin, Haylpronnensi, || ad omnium Mathematices studiosorum || utilitatem decerptum. || Gerardus (Geldenhauer) Noviomagus || Lectori. (Darunter ein vierzeiliges lateinisches Gedicht und unter diesem der Holzschnitt »Adam und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung aus dem Paradiese« mit lateinischer Umschrift: In sudore vultus etc.) Argentorati, apud Christianum || Egenolphum. An. 1529. || 30 Bl. 8°.

Enthält die kleinere Bearbeitung des Holzschnittes »Adam und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung aus dem Paradiese« (H. und Br. 40 mil.). Hof- und Staatsbibliothek München (8°. Opp. lat. 146. 2).

*4. De mirandis || Germaniae antiquitatibus, sermones || conuiuales, Conradi Peutingeri. || Argentorati, apud Christianum Egenolphum. || (Am Schlusse:) 1530. 18 Bl. 4°.

Siehe Panzer VI, p. 119. Nr. 814.

Auf dem Titel der Beham'sche Holzschnitt: »Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese« (H. 58, Br. 48 mil.). Nr. 6 der Bibel von 1534. In meinem Privatbesitze.

*5. Ex || P. Teren- || tii comoediis, latinissi- || mae colloquiorum formu || lae, ordine selectae: Vná cum ejus- || dem Poetae insignioribus || Sententiis. (Darunter der Holzschnitt »Adam und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung

aus dem Paradiese« mit dem bekannten Motto: Labor improbus. Omnia vincit.) Darunter: Argentor. Apud Christianum Egenolphum. || Am Schlusse . . . . Mense Augusto, Ano || 1530. || 68 Bl. 8°.

Der Autor dieses Werkes ist Cornelius Grapheus (Scribonius). Siehe Panzer, Annales typogr. Tom. VI, p. 119. Nr. 815.

Enthält den bekannten Holzschnitt »Adam und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung aus dem Paradiese« (H. 57, Br. 47 mil.). In München Hof- und Staatsbibliothek (A. gr. b. 224. 1.)

*6. Historia Ba || tavica, cum appendice de vetustissima || nobilitate regibus, ac gestis Germanorum. || Rhapsodo Gerardo (Geldenhauer) Noviomago. || Locorum declaratio, unà cum indice, ubi hacte- || nus ab aliquibus caecutitum. Darunter der Holzschnitt »Adam und Eva mit ihren Kindern nach dem Sündenfall« (H. 57, Br. 49 mil.). Unter diesem: Argentorati, apud Chr. Aegen. || s. a. (1530). 25 Bl. 4°.

Siehe Panzer VI, p. 118. Nr. 812. In München Hof- und Staatsbibliothek (4. Diss. 206. 24.)

*7. Dass. Werk mit vollständig gleich getheiltem Titel, aber 27 Bl. am Schlusse des letzten: Argentorati, apud Christianum Egenolphum. Anno. || 1530. Mense Januario. || Mit dem gleichen Holzschnitte. In München Hof- und Staatsbibliothek (4. Belg. 62.)

*8. Nicandri || Poetae et Medici an- || tiquissimi Theriaca & Alexipharmaca in Latinos || uersus redacta, per Evricium || Cordum, Medicum. || (Darunter:) Idem in eadem. || (Sechszeiliges lateinisches Gedicht und unter diesem die kleine Bearbeitung des Holzschnittes »Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradiese«) und unter diesem: Francofordiae Apud Chri- || stianum Egenolphum. || (Am Schlusse:) Anno 1532. 38 Bl. 8°.

Enthält die kleine Bearbeitung des Holzschnittes »Adam und Eva mit ihren beiden Kindern nach der Vertreibung aus dem Paradiese« (H. und Br. 39 mil.). In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. A. g. a. 694. 1678.)

*9. Terentianus || Maurus. || De || Literis || Syllabis || Et Metris. || Lectori. || Darunter vierzeiliges lateinisches Gedicht und unter diesem »Adam und Eva mit ihren Kindern nach dem Sündenfall« (H. 56, Br. 49 mil.) mit Umschrift: Labor etc. Darunter: Francofortiae, apud Christianum Egenolphum || (und am Schlusse:) Mense Februario, Anno 1532. || 48 Bl. 4°.

Panzer, Annales typogr. Tom. VII, p. 52. Nr. 11. Münchener Hof- und Staatsbibliothek (4°. A. lat. a. 587b).

*10. Chronic || von an vñ abgang || aller Welt wesenn. Auss den || glawbwirdigsten Historien, || On alle Gloss vnnd Zusatz, || Nach Historischer war || heyt beschrieben. || Künig, Keyser, vnnd fürneme || Personen, nach warer fürbil || dung Controfeit. || Zu Franckfurt am Meyn, || Christian Egenolph. || o. J. (Am Schlusse der Vorrede »zwölfften Tag Jenners« 1533) und am Schlusse des Werkes wiederholt 1533. 4°. 4 nichtpag. Bl. Vors., 128 pag. Bl. und 4 nichtpag. Bl. (wovon eines weiss) mit einem Verzeichniss römischer Kaiser.)

Diese Chronik enthält nur drei der biblischen Holzschnitte (Nr. 6, 40 und 48 in meinem Verzeichniss der 1534er Ausgabe: Adam und Eva nach

Vertreibung aus dem Paradiese und die drei biblischen Feldherren, sowie Samson der Löwenzwinger). Dagegen enthält sie noch manche andere unbeschriebene Holzschnitte von Hans Sebald Beham (z. B. Missgeburten und Portraitmedaillons römischer Kaiser) und von anderen weniger beachtenswerthen Holzschneidern. Nach den brillanten Abdrücken der Beham'schen Holzschnitte zu urtheilen vor der kleinen Holzschnittbibel mit dem Datum 1533 erschienen. In meinem Besitze.

*11. Biblisch || Historien, Figürlich || fürgebildet, Durch || den wolberůmpten Se || bald Behem, von Nůremberg. || (Darunter das bekannte Beham'sche Monogramm.) Am Schlusse unter dem Holzschnitt »Sanct Paulus« die Jahrzahl M.D.XXXIII. || (mit gothischen Ziffern). 4°.

Um den Titel die schöne Holzschnittbordüre mit Darstellungen aus der Geschichte Mose; unter dieser Bordüre: Zu Franckfurt . . . (Das Weitere dieser Unterschrift, welches wohl heissen wird: »bey Christian Egenolph« ist leider abgerissen).

Das einzige bis jetzt bekannte Exemplar dieser ersten Ausgabe befindet sich in meinem Besitze, ist jedoch leider defect. Es fehlen: Sign. B. 1—4, C. 1, 4, D. 1—4 und K. 2, 3, also 12 Blätter mit 24 Darstellungen. Vorhanden sind 28 Blätter mit 54 Darstellungen (das erste Blatt hat nur rückseits des Titels und das letzte auf der Vorderseite eine Darstellung, während sonst alle Blätter auf Vorder- und Rückseite je eine Darstellung haben, über welcher je eine Zeile Text in deutscher Sprache), wonach diese Ausgabe nur 78 Holzschnitte hätte, wenn nicht 2 Signaturen 6 statt 4 Blätter haben, was jedoch unwahrscheinlich ist. Jene Leser, welche mir ein vollständiges Exemplar dieser Ausgabe nachweisen könnten, würden mich zu grossem Danke verpflichten. Die späteren Einzelausgaben der Holzschnitte in Quart und Octav stimmen mit dieser in der Reihenfolge der Darstellungen überein. Die Notizen bei Woltmann und Aumüller sind von mir.

*12. Epitome || Chronicorum, Ac Ma= || gis insignium Historiarum Mundi uelut In || dex: Ab orbe condito ad haec usque || tempora. Ex probatissimis || quibusque Autoribus. || * || (Darunter ein Holzschnitt.) Franc. Chri. Egenolphus. || (Am Schlusse:) Francofurti, Christianus Aegenol= 1533 || phus Hadamarius excudebat. Mense || Augusto. || Sign. A—I à 8 Bl. 72 Bl. (die letzten drei weiss). 8°.

Siehe Panzer, Annales typogr. VII, p. 52. Nr. 12.

Enthält den Beham'schen Holzschnitt: Mose's Warnungen und Ermahnungen. Nr. 37 meiner Liste. Die Vorrede ist von Henrichus Sellarius. In meinem Besitze und auf der Hof- und Staatsbibliothek in München (8°. Hist. eccl. 875. 1.

*13. Biblia, || Altes vnd Newen || Testament, Ausz Ebreischer || vnd Griechischer Sprach, gründtlich || verteutscht. || Getruckt zu Franckfurt am Meyn. || Bei Christian Egenolph (der V. Theil ist vom 1. März und der VI. und letzte Theil vom 26. März 1534 datirt) 1534. 6 Thle. Fol.

Mit 113 Beham'schen Holzschnitten, deren genaue Beschreibung unten (III) folgt. Aus meinem Privatbesitze an das Oesterreichische Museum für

Kunst und Industrie in Wien übergegangen; dann auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (B. g. L. Fol. Nr. 45).

14. Chronica, Von an- und abgang aller Weltwesen. Auss den glaubwirdigsten Historien .... beschriben. Gedruckt zu Francckfurt am Mayn, bey Christian Egenolffen 1534. Im Hewmon (Juli) 4°.

Diese Ausgabe der Chronik, welche mir leider nicht zu Gesicht kam, wird wohl nicht mehr Beham'sche biblische Holzschnitte als die Quartausgabe von 1533 (Nr. 10 meiner Ausgabenliste), nämlich drei, haben. Sie ist beschrieben in Weigel's Kunstcatalog Bd. IV, Nr. 20,792, in Nagler's Monogrammisten Bd. III, Nr. 1511. 45, nach diesem hätte sie die Holzschnitte Bartsch 1—36, was wohl Irrthum ist. Nach Rosenberg (S. 117, Nr. 1) sollen nicht alle Holzschnitte dieses Werkes von Beham sein, jedoch 80 davon, welche Scenen aus der biblischen Geschichte behandeln, von ihm herrühren. Es soll mich jedoch sehr wundern, wenn diese Ausgabe mehr Holzschnitte als die Folioausgabe von 1535 (Nr. 18 meiner Ausgabenliste), welche deren 45 hat, enthält. Für die Nachweisung dieser Ausgabe wäre ich sehr dankbar.

*15. **Chronico** ‖ rum Mundi Epitome, ‖ in singulos annos curiosè digesta, ‖ Ex probatissimis quibusque ‖ Authoribus. ‖ Monosticha de uitis Regum Italiae, Al= ‖ banorum, Romanorum, & uirorū illustrium, tum ‖ Caesarum, Summorum item Pontificum ad nostrā ‖ usq; aetatem, Caspare Ursino Velio Authore. ‖ Disticha Caesarum Romanorum ‖ eodem Authore. ‖ Caesares Germanici descripti ‖ a Georgio Sab. no. ‖ (Für Sabino. Darunter zwei Kaiserportraits in Holzschnitt.) Franc. Chri. Egenolphus. ‖ (Am Schlusse:) Anno M.D.XXXIIII. ‖ Mense Octobri. ‖ Sign. A—I à 8 Bl. K. 4 Bl. L. 8 Bl. 84 Bl. in 8°.

Panzer, Annales typogr. Tom VII, p. 53. Nr. 16.

Das Buch enthält ausser den vielen Portraitmedaillons römischer und deutscher Kaiser (wahrscheinlich von Hans Sebald Beham) nur den einen biblischen Holzschnitt von Beham »Die Erschaffung der Eva«. In meinem Privatbesitze und auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (8°. A. Gr. Coll. 51a. 3).

*16. Büchsenmeysterei. ‖ Von Geschoss, Büchsen, Puluer, ‖ Salpeter vnd Feurwerck etc. eygentlich zu zurichten, ‖ Büchsenmeystern vnd Schützen zuwissen nötig. ‖ Gmeyne Streitsregeln. ‖ Kriegsräth Keyser Maximiliani. ‖ Ordnung, namen, vnd Regiment ‖ Alles Kriegsvolcks: Gschlechte, Namen, vnd Zal aller ‖ Büchsen, einr gantzen Aerckelei eins Feldzugs vñ Zeug ‖ hauss. Von iedes Gewicht, Steyn vñ Lot. ‖ Feurpfeil vñ schimpfliche Feurwerck zurichten. ‖ (Darunter die drei biblischen Feldherren, Holzschnitt von H. S. Beham.) Am Schlusse: Zu Franckfurt am Meyn, bei Christian ‖ Egenolph, Im Christmonat. ‖ M.D.XXXIIII. ‖ Sign. A—H à 4 Bl. Zus. 32 Bl. 4°. Die im selben Verlag bereits im Jahre 1531 (»Im Mertzen«) erschienene Ausgabe hat den Beham'schen Holzschnitt nicht, dagegen einen solchen vom Monogrammisten MF (Nagler, Monogr. Bd. IV, S. 553, Nr. 1776). In meinem Besitze und auf der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. (4. Gymn. 26. 2.)

*17. Biblia, beider ‖ Allt vnnd Newen Testa ‖ menten, fleissig, treulich vñ Christ ‖ lich, nach alter, inn Christlicher ‖ kirchen gehabter Translation,

mit auss= || legung etlicher dunckeler ort, vnnd besse= || rung viler verrückter wort vnd sprüch, || so biss anhere inn andernn kurtz auss= || gangnen theutschen Bibeln ge= || spürt vnd gesehen || Durch D. Johan Dieten- || berger, new verdeutscht. Gott zu || ewiger ehre, vnnd wolfarth seiner || heiligen Christlichen || Kirchen. || Mit Röm. König. Ma. || Gnad vnd Freyheyt, Ge= || truckt zu Meyntz Im jar || nach Christi || Gepurt XV^C. XXXIIII. || Am Schlusse: Getruckt inn der Ertz || bischofflichenn Stadt Meintz, bey Peter || Jordan, Inn kosten vnd verlegung, des Erssamen || vnnd Achtbaren Herren Peter Quentels, Bur= || ger vnd Buchtruckher zu Köllen. Vnd selig= || lich volendet, am siben vnd zwentzigsten || tag des Brachmonats. Nach Christi || vnsers lieben Herrn vnd Selig- || machers geburt, Im || Fünfftzehenhun || dertsten vnd || vier || vnnd dreyssigsten Jare . ˙ . || Gott dem Allmechtigen sey Lob, Ehre, vnd || Preyss, immer vnd ewiglich. Fol. 4 nichtpag., 578 pag. und 4 nichtpag. Blätter.

Die Notiz von Aumüller ist aus meinem Manuscript genommen. In meinem Besitze und auf der Hof- und Staatsbibliothek in München (B. G. cath. 6. Fol.).

Diese Ausgabe enthält nur 72 Beham'sche Holzschnitte. Es fehlen die Nrn. 1, 6, 9, 12, 38, 40, 44, 55, 63, 67, 70, 72, 74, 75, 76, 78, 79, 90, 92, 102 meines Verzeichnisses der Frankfurter 1534er Folioausgabe. Mehr dagegen enthält sie: »Samson mit den Thoren Gazas« und »Samson bei Dalila« (H. 51, Br. 70 mil.). Ferner 37 gute Holzschnitte von Anton Woensam von Worms.

Eine genaue Beschreibung dieser Bibel findet man in Goeze, Verzeichniss seiner Sammlung seltener und merkwürdiger Bibeln (I. Theil). Halle 1777. S. 226/27 und Ebert, Bibliogr. Lexicon I, S. 177, Nr. 2176. Beiden ist es jedoch entgangen, dass die Holzschnitte des alten Testaments von Beham sind.

18. Chronica, Beschrei= || bung vnd gemeyne anzeyge, Vonn || aller Welt herkommen, Fürnåmen || Lannden, Stande, Eygenschafften, || Historien, wesen, manier, sitten, an || vnd abgang. Auss den glaubwir || digsten Historiē, On all Glo || se vnd Zusatz, Nach Hi= || storischer Warheit || beschriben. || Getruckt zu Franckenfort, am Meyn, || Bei Christian Egenolffen. || (Am Schlusse:) M.D.XXXV. Im Augstmon. Fol.

Sign. a 6 Bl. und A bis Z je 6 Bl. und zwischen V und X Sign. * 2 Bl., welche gewöhnlich fehlen (6 nichtpag. und 127 pag. Bl.; Blatt 121 und 122 doppelt; (Sign. *). Mit prächtiger unbeschriebener Titelbordüre (H. 244, Br. 175 mil.), zusammengesetzt aus vier der alttestamentarischen Holzschnitte, nämlich: 1. Abisag wird David übergeben. 2. Josias lässt das Gesetz vorlesen. 3. Das Haupt und die Waffen des Saul im Tempel des Götzen. 4. Josua tödtet einunddreissig Könige. Dann zwei Propheten mit eingedruckten Zetteln und acht Portraitmedaillons verschiedener Kaiser. Enthält ausserdem ca. 45 (mit den Wiederholungen 58) der biblischen Holzschnitte alten Testaments von demselben. Ausser der unbeschriebenen Titelbordüre enthält diese Ausgabe der Chronik noch viele andere unbeschriebene Beham'sche Holzschnitte, nämlich Missgeburten und Portraitmedaillons römischer Kaiser. In München: Hof- und Staatsbibliothek (Chron. 13 m Fol.) und in meinem Besitze.

19. Biblisch Historien, Figürlich furgebildet, Durch den wolberümpten Sebald Behem von Nüremberg. Darunter das Monogramm. Am Schlusse: Zu Franckfurt, bey Christian Egnolff, Im jar M.D.XXXV. 8⁰.

5 Bogen oder 40 Blätter mit 82 Holzschnitten auf beiden Seiten. Heller, Zusätze zu Bartsch's Peintre-graveur, Nürnb. 1854, S. 24. Passavant, Peintre-graveur IV, p. 76. Nr. 1—73. Nagler, Monogr. III, p. 623. Nr. 45. Rosenberg, Beham S. 117. Nr. III. Diese Ausgabe konnte ich leider nicht finden und wäre ich für die Nachweisung derselben sehr verbunden. Eine sehr dankenswerthe Notiz darüber findet sich in: Riederer, Nachrichten zur Kirchen-, Gelerten- und Büchergeschichte. Altdorf 1768. Bd. IV, S. 379—81. Danach hat diese Ausgabe auch jene beiden Propheten mit Zetteln, welche sich nur in wenigen Ausgaben befinden und nur deutschen Text, z. B. steht bei dem ersten: Gott schafft den Menschen, Gen. 1; bei dem zweiten: Adam und Eva brechens gebot. Gen. 3; bei dem dritten: Cain erschlägt seinen Bruder. Gen. 4.

*20. Biblisch ‖ Historien, Figürlich ‖ fürgebildet, Durch den wolberümpten Se ‖ bald Behem, von ‖ Nüremberg. ‖ (Darunter das Monogramm des Meisters.) Titel in Holzschnitteinfassung mit den Thaten des Moses, und unterhalb derselben: Zu Franckfurt, am Meyn, Bey Christian Egenolph. ‖ (Am Ende, letztes Blatt recto, unterhalb des Holzschnittes: Sanct Paulus.) Zu Franckfurt, Bei Christian Egn. ‖ M.D.XXXVI. ‖ Verso weiss. Sign. A—K zu je 4 Bl., also 40 Bl. mit 81 Holzschn. 4⁰.

Diese bis jetzt unbeschriebene Ausgabe, welche sich von der nachfolgenden hauptsächlich wohl nur dadurch unterscheidet, dass das »Cum caes. mai. priuilegio« ausserhalb der Holzschnittbordüre weggelassen worden ist, befindet sich im Berliner Kupferstichcabinet und verdanke ich dem Herrn Dr. von Seydlitz, Directorialassistent daselbst, die Mittheilung des Titels derselben. Bezüglich der Reihenfolge der Holzschnitte folgt bei Rosenberg 80 unmittelbar hinter 75, dann 76 bis 79, 81. Im Uebrigen die Reihenfolge von Rosenberg.

21. Biblische Historien, figürlich fürbildet. Durch den wolberümeten Sebald Behem von Nürenberg. (Darunter das Monogramm.) Cum caes. mai. priuilegio. Francofurti Christianus Egenolphus excudebat. Auf dem letzten Blatte liest man: Zu Franckfurt. Bey Christian Egn. M.D.XXXVI. 4⁰.

Zehn Druckbogen mit 81 Holzschnitten. Hirsch, Librorum ab anno I. usque ad annum L. sec. XVI typis exscriptor. (Norimb. 1746. 4. I. Nr. 709.) Riederer, Nachrichten zur Kirchen-, Gelerten- und Büchergeschichte, Bd. IV, S. 379 ff. (Altdorf 1768). Bartsch VIII, p. 231. Heller, Zusätze zu Bartsch, S. 24. Passavant IV, p. 76. Nagler, Monogr. III, S. 623, Nr. 45. Rosenberg S. 117, Nr. IV. Trotz aller Mühe konnte ich leider diese Ausgabe nicht auffinden und würde mir der Nachweis eines Exemplars sehr wünschenswerth sein, um eine genaue Beschreibung derselben mit Angabe der Linientheilungen auf dem Titel geben zu können, da alle bisherigen Titelangaben von einander abweichen. Ich habe mich an Riederer's und Bartsch's Angaben gehalten, die am zuverlässigsten sind.

*22. Rathschlag vnd verma= || nung an alle künig, Fürsten vnnd herren || der gantzen Christenheit vnnd sonderlich || an . . . . . || Carolom. Mit welcher gestalt dem schedlichen || feindt der Christenheit (nemlich dem Türcken) || mit Gottes hilff, widerstandt besche= || hen möcht. || Anno 1536. Im Herbstmonat. || Darunter die drei alttestament. Feldherren. Holzschn. von Hans Seb. Beham. 4 Bl. 4°. Ganz in Reimen. In meinem Besitze.

*23. Naturbuch, Vonn || nutz, eigenschafft, wun= || derwirkung vnnd Gebrauch aller Ge= || schöpff, Element vnnd Creaturn, Dem || menschen zu gůt beschaffenn. Nit allein || den ärzten vnd kunstliebern, Sondern || einem ieden Hauszuatter inn seinem || hause nützlich vnnd lustig zuha= || ben, zulesen vnd zuwissen. || Getruckt zu Franckenfurt am Meyn, Bei || Christian Egenolff. || Cum Caes. Maiestatis Priuilegio. || (Titel in Holzschnittbordüre.) Am Schlusse: Getruckt zu Franckfurt am Meyn, Bei Christian || Egenolff, Im Herbstmon. Anno M.D.XXXVI. || Titel, 5 Bl. Register und 66 Bl. Fol. Der Autor dieses Buches ist bekanntlich Conrad von Meggenberg, dessen Name nur an der Spitze des Registers mit »Mengenberger« vorkommt.

Enthält den Beham'schen Holzschnitt »Die Erschaffung der Eva« und viele andere nicht hierher gehörige Holzschnitte dieses Meisters in Originalen. In meinem Besitze.

*24. Biblicae || Historiae, Ar= || tificiosissimè depictae. || Biblische Hi= || storien, Figürlich || fürgebildet. || (Darunter das Monogramm.) Unter der reichen Titelbordüre: Cum Caes. Maiestatis Priuilegio, Francoforti || Christianus Egenolphus excudebat. || Am Schlusse: Zu Franckfurt, Bei Christian Egn. || MDXXXVII. 40 Bl. 4°.

Titelbordüre und 80 Holzschnitte. (Auf beiden Seiten bedruckt.) In Aumüller, Beham. S. 72, Nr. 6 nach meinem Manuscript, ohne Quellenangabe, citirt. Hof- und Staatsbibliothek in München. (B. hist. 46. 4°.)

*25. Psalte- || rium Universum, jam tertium ab authore || summa diligentia recognitum: atqz || prorsus emendatum. || Cui accessit praeter Argumenta nuper adiecta || Ecclesiastes Solomonis, (sic) eodem genere Carminis, || nempe Elegiaco, redditus. || Authore Helio Eobano || Hesso. Darunter das Buchdruckerzeichen des Chr. Egen. und unter diesem: Marpurgi, Ex officina Chr. Egenolpbi (sic). Der Brief an Luther und Melanchthon datirt: Wittembergae Calend. Aug. 1537. 195 Bl. 8°.

Auf Rückseite von Bl. 11: David spielt auf der Harfe, Holzschnitt aus der Beham-Bibel. Alle früheren und späteren Ausgaben dieses Werkes, welche ich gesehen habe, enthalten diesen Holzschnitt nicht. Auf der Hof- und Staatsbibliothek in München. (8. B. met. 90.)

*26. Germaniae || chronicon. || Von des gantzen Teutsch= || lands, aller Teutschen völcker herkom̄en, || Namen, Händeln, Guten und bösen Thaten, Reden, || Räthen, Kriegen, Sigen, Niderlagen, Stifftungen. || Veränderungen der Sitze, Reich, Länder, Religion, || Gesatze, Policei, Spraach, völcker vnd sitten, Vor vñ || nach Christigeburt, Vonn Noe biss auf Carolum V. || Ankunfft vnd stifftung der Reich, Bistumb, Fürstentumb, Herschafften, || Stett, Clöster, vnd Stifft. Genealogia vñ Geschlecht Register der Potenta || ten vnnd Thurniers

gnossen. Wie vil lender vnd völcker Germania || begreiff, vnd wie weit jre Grentzen erstrecke, etc. Durch Sebastian Francken, || von Wörd. (Darunter 2 zusammengefügte Holzschnitte von Beham [H. 64, Br. 141 mil.] Ritterschlacht und Städtebau.) Am Schlusse: Anno M.D.XXXVIII. Im Augst.||16 nicht numer. Bl., 332 numer. Bl. Fol.

Auf Blatt 14 der Beham'sche Holzschnitt: die drei bibl. Feldherren. Ausserdem 2 zusammengefügte Holzschnitte von demselben: Ritter- und Landsknecht-Züge (H. 64, Br. 141 mil.) und viele Portraitmedaillons. In München Hof- und Staatsbibliothek (Fol. Germ. g. 23c).

27. Biblicae Hi- || storiae, Artifi= || ciosissimis picturis effi= || giatae. Per Sebaldum Behem || Pictorem Francofortē. || Biblische Histori || en, Kunstlich furgemalet. || Durch den wolberümten Sebald || Behem, Malern zu Franckfurt. || (Darunter das Monogramm.) Ohne Druckort, Druckername und Druckjahr (wahrscheinlich Franckfurt, bei Christian Egenolph 1538). 4°. Sign. A bis K zu je 4 Blätter, also 40 Blätter, wovon das letzte weiss.

Titelbordüre und 80 Holzschnitte. Bartsch VIII, S. 231 führte diese Ausgabe als dritte auf. Rosenberg S. 117, Nr. VI. Auf der Hof- und Staatsbibliothek (B. hist. 9 Quarto) und im Kupferstichcabinet in München.

28. Biblicae || Historiae, Mag= || no artificio depi- || ctae, & utilitatis publicae || causa latinis Epigramma= || tibus à Georgio Emy= || lio illustratae || (Darunter das Beham'sche Monogramm in Doppellinien.) Unter der Holzschnitt-Titelbordüre: Cum Caes. Maiestatis priuilegio, Francoforti || Christianus Egenolphus excudebat. || Am Schlusse: ein Altar mit einem Herz im Feuer. CHRI. EGEN. 1539. 54 Bll. Mit Titelbordüre und 83 Holzschnitten. 4°.

Heller, Zusätze zu Bartsch, Peintre-graveur S. 24. Passavant IV, S. 76. Nagler, Monogrammisten, Bd. III, S. 624. Rosenberg S. 117, Nr. V. Aumüller S. 72, Nr. IX. In der Titelbordüre sind Vorstellungen aus der Geschichte des Moses mit kurzer Erklärung. Am Schlusse der Vorrede sind zwei Propheten mit Zetteln eingedruckt und dann folgen 83 Vorstellungen (Nagler hat wohl ein defectes Exemplar gesehen oder 62 ist Druckfehler, denn diese Ausgabe hat die bekannte Titelbordüre und 83 Holzschnitte) mit lateinischen Versen. Auf Bogen N sieht man die drei geharnischten Ritter: Josua cum suis ducibus (H. 2 Z. 9 L.) und auf N II oben: David die Harfe spielend, dann die vier Evangelisten und St. Paulus. Befand sich ehemals in meinem Besitze.

*29. Germania. Von des gantzen Teutsch=|| lands, aller Teutschen völcker herkom̄en || Namen, Händeln, Guten vnd bösen Thaten, Reden, || Räthen, Kriegen, Sigen, Niderlagen, Stifftungen. || Verändrungen der Sitz, Reich, länder, Religion, Gsatz, Policci (sic), Spraach || etc. etc. Durch Sebastian Francken, || von Wörd. || Darunter: Versammlung alter Deutschen, Holzschnitt, wahrscheinlich von Beham (H. 120, Br. 160 mil.). Am Schlusse: Anno M.D.XXXIX. Im Mertz. || 16 nicht numer. Blätter und 402 numer. Blätter. Fol.

Auf Blatt 14 der alttestamentarische Holzschnitt: die drei biblischen Feldherren. Ausserdem 2 zusammengefügte Holzschnitte von demselben: Ritter- und Landsknechtzüge (H. 64, Br. 141 mil.) und viele Portraitmedaillons.

Auf der Hof- und Staatsbibliothek in München (Fol. Germ. g. 26). Die bei Steyner in Augsburg gedruckten Ausgaben dieses vielgelesenen Buchs haben die Beham'schen Holzschnitte nicht.

*30. Naturbuch, Von || nutz, eigenschafft, wun || derwirkung vnd Gebrauch aller Ge || schöpff, Element vnd Creaturn, Dem || menschen zu gut beschaffen. Nit allein || den ärzten vnd kunstliebern, Sonder || einem ieden Hauszuatter in seinem || hause nützlich vnd lustig zu ha= || ben, zulesen vnd zu wissen. || Getruckt zu Franckenfurt am Meyn, Bei || Christian Egenolff. || Cum Caes. Maiest. Priuilegio. || (Titel in hübscher Holzschnittbordüre, wahrscheinlich von Beham.) Am Schlusse: Getruckt zu Franckfurt am Meyn, bei Christian || Egenolff, Im Brachmon. || Anno M.D.XL. || 6 nichtpag. Bl., 66 bez. Bl. Fol.

Enthält den bekannten hierher gehörigen Holzschnitt »Erschaffung der Eva« und mehrere unbeschriebene Holzschnitte von Beham. Der Autor des Buchs ist der bekannte Conrad von Meggenberg. In München Hof- und Staatsbibliothek (Fol. H. nat. 56. 1.)

*31. Kleyne Bibel || HJtori von Erschaffung der Welt, Fall und Erlösung menschlichs ge= || schlechts etc. Am Schlusse: Gedruckt zu Franckfurt am Mayn || bei Christian Egenolff. || 1549. || 8°.

Enthält ausser einer Menge Brosamer'schen 4 Beham'sche Holzschnitte aus dem alten Testamente. Bis jetzt nur von Aumüller aus meinem Manuscripte citirt. Dieser führt jedoch das Werk unter den Ausgaben, welche alle 81 Beham'schen Holzschnitte haben, auf, während dasselbe deren nur 4 hat. Hof- und Staatsbibliothek in München (8°. Bibl. hist. 30).

32. Biblia Ve- || teris Testamen= || ti et Historie, artificio= || sis picturis effigiata. || Biblische Hi= || storien, Künstlich || fürgemalet. || Franc. Apud Chr. || Egenolphum. || Ohne Jahr, aber am Schlusse des alten Testaments M.D.LI.

Novi Te- || stamenti, Jesu Christi Hi- || storia effigiata. Vnà cum aliis || quibusdam Iconibus. || (Darunter ein Holzschnitt und unter diesem:) Das New Testament, vnd || Histori Christi, fürgebildet. || Franc. Apud Chr. Egen. || Am Schlusse: Francforti, Apud || Christianum Egenolphum. || Anno M.D.LI. || Mense Martio. || 8°.

Enthalten unter Anderm 74 Originalabdrücke von Beham's biblischen Holzschnitten. Nagler's Monogrammisten, Bd. III. S. 624. Rosenberg S. 117. Nr. VIII. Aumüller, S. 73, XII. In meinem Privatbesitze und in München Hof- und Staatsbibliothek (B. hist. Nr. 33. 8°).

*33. Apocaly, || psis S. Joannis || (Darunter der Evangelist Johannes, die Apocalypse schreibend. Holzschnitt aus der Folge der alttestament. Bilder des Hans Sebald Beham.) Die Offenbarung || S. Johannis. || Franc. Apud Chr. Egen. || Am Schlusse: M.D.LI.

8°. Sign. Aa—Bb je 8 Bl. (letzte Seite weiss), also 16 Bl. mit 30 Holzschnitten, darunter aus der alttestamentarischen Holzschnittfolge Beham's nur der hl. Johannes. Rosenberg S. 123, Nr. IV. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. B. hist. 10) und im Berliner Kupferstichcabinet.

*34. Annota- || tiones Scholasticae, In Ev- || angelia, quae leguntur in

praecipuis Fe- || stis Sanctorum Jesu Christi. || Collectae per Lucam Los= || sium, Luneburgen= || sem. || Cum Indice, in fine || (Darunter das Egenolph'sche Buchdruckerzeichen.) Franc. Apud Chr. Egenolphum || (Am Ende:) M.D.LI. || 98 Bl. und Index 1 Bl. 8°.

Enthält auf Rückseite von Blatt 8 den hl. Paulus: Holzschnitt aus den Bibelbildern Beham's. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Hom. 874).

*35. Annota- || tiones Scholasticae, In || Euangelia, quae leguntur in praecipuis || Festis Sanctorum Jesu Christi. || Collectae per Lucam Lossi- || um, Luneburgen- || sem. || Cum Indice, in fine. || (Darunter das Egenolph'sche Buchdruckerzeichen.) Franc. Apud Chr. Egen. || (Am Schlusse:) M.D.LII. || 102 Bl. und Index 1 Bl. 8°.

Enthält auf Rückseite von Blatt 8 den hl. Paulus: Holzschnitt aus den Bibelbildern Beham's. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Hom. 869.)

*36. Objectio- || nes In || **Catechi-** || smum Puerorum, Cum Ea- || rum breuibus & ueris solutioni- || bus, quibus doctrina Cate- || chesios fustús expli- || catur. || Autore Luca Lossio Lune- || burgensi. || (Darunter das Egenolph'sche Buchdruckerzeichen.) Franc. Apud Chr. Egen. || (Am Schlusse:) M.D.LII. || 8 nichtpag. und 78 pag. Bl. 8°.

Enthält ausser vielen nicht hierher gehörigen Holzschnitten zwei aus der alttestamentarischen Holzschnittfolge Beham's, nämlich: Noah mit seinen Söhnen (Rückseite von Blatt 17) und Cain den Abel erschlagend (Blatt 19.) In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Catech. 421. 2).

*37. Catechismus, || Hoc Est, Christianae || Doctrinae Methodus. || Item, || Obiectiones In || Eundem, Una Cum Veris || & breuibus earum Solutionibus, ordine || certo & perspicuo insertae, || Autore || Luca Lossio Luneburgensi. || (Darunter ein Holzschnitt: ein Prediger auf der Kanzel dem Volke predigend.) Franc. Apud Chr. Egenolphum. || (Am Schlusse:) Francoforti, Apud Christianum || Egenolphum, Anno M.D.LIII. || Mense Septembri. || 8 nichtpag. Bl., 190 pag. Bl. und 1 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält ausser vielen nicht hierher gehörigen Holzschnitten zwei aus der alttestamentarischen Holzschnittfolge Beham's, nämlich: Noah mit seinen Söhnen (Rückseite von Blatt 18) und Cain den Abel erschlagend (Blatt 20 Vorderseite). In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Catech. Nr. 415).

*38. De Conseruan- || da bona valetudine, scho- || lae Salernitanae opusculum: Cum Ar- || noldi Nouicomensis, Medici & Philosophi cele- || berrimi, breuibus & luculentis Enarrationibus: || Accuratiús jam & emendatius edita per || Joannem Curionem, & Jaco- || bum Crellium. || Item, || De Electione meliorum Simplicium, ac || Specierum Medicinalium, Rhythmi || M. Othonis Cremonensis. || De moderatione cibi et potus, item So- || mni & uigiliarum, loci aliquot, ex Philip || pi Melanthonis de anima libro. || Polybii de Victus salubris ratio- || ne priuatorum, Tractatus. || (Der untere Theil des Titels abgeschnitten. In fine:) Franc. Apud Christianum Egenol- || phum. M.D.LIII. || 8 nichtpag. Bl., 146 pag. Bl. und 5 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält den Beham'schen Holzschnitt: Josias lässt das Gesetz vorlesen, sowie weitere Holzschnitte, von denen die meisten ebenfalls von Beham sind.

Grässe, Trésor VI, 62 erwähnt diesen Druck vom Jahre 1553 nicht. In meinem Privatbesitze.

*39. Catechismus, || Hoc Est, Christianae || Doctrinae Methodus. || Item, || Obiectiones In || Eundem, Vna Cum Veris || & breuibus earum Solutionibus, ordine cer- || to & perspicuo insertae, || Autore || Luca Lossio Luneburgensi. || Darunter Holzschnitt und unter diesem: Franc. Apud Chr. Egenolphum. || (Am Schlusse:) Francoforti, Apud Christianum || Egenolphum, Anno M.D.LIIII. || Mense Julio. || 8 nichtpag., 189 pag. und 1 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält ausser anderen Holzschnitten zwei aus der alttestamentarischen Folge des Hans Seb. Beham, nämlich: Noah und seine Söhne (Rückseite von Blatt 18) und Cain den Abel erschlagend (Vorderseite von Blatt 20). In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Catech. 416).

*40. De Conseruan || da Bona Valetudine Opu- || sculum Scholae Salernitanae, ad Regem || Angliae: Cum Arnoldi Nouicomensis, Medici & || Philosophi antiqui Enarrationibus utilissimis, de || nuò recognitis & auctis, per Joan. Cu- || rionem, & Jac. Crellium. || etc. etc. (Am Schlusse:) Franc. Apud Christianum Egenol- || phum M.D.LIIII. || 8 nichtpag., 183 pag. und 5. nichtpag. Bl. 8°.

Enthält den Beham'schen biblischen Holzschnitt: Josias lässt das Gesetz vorlesen, sowie weitere Holzschnitte von demselben. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Path. Nr. 1154g. 4).

41. Historien Bibel. || Das ist, || Alle vornem || ste Historien aller bücher || des Alten Testaments, auss dem || Text der Bibel gezogen, etc. Durch || Hartman Beier. || (Am Schlusse des neuen Testaments:) Getruckt zu Franckfort am Meyn, bei || Christian Egenolff, Im Jar || M.D.LV. || 2 Thle. 403 und 84 Blätter. 8°.

Enthält 256 Holzschnitte, darunter 70 (mit Wiederholungen) aus den alttestamentarischen Holzschnitten von Hans Sebald Beham. Nagler, Monogr. III, S. 624. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. B. hist. Nr. 14).

*42. Annotationes || scholasticae in || Evange- || lia Dominicalia, et ea || quae in Festis Jesu Christi, & Sancto- || rum eius praecipuis, leguntur in Ecclesia, || per totum Annum: non inutiles fu- || turae puerilibus Scholis. || Etc. etc. Collecta & dictata à Luca Lossio, in || Schola Luneburgensi. || Am Schlusse des II. Bandes: Franc. Apud Haered. Chr. Egen. || Anno M.D.LVI. || 2 Thle. in 1 Bande. 8°.

Der II. Theil (Festis Sanctor.) enthält auf Rückseite von Blatt 8 den Apostel Paulus aus den alttestamentarischen Holzschnitten des Hans Sebald Beham. Ausserdem viele andere Holzschnitte. In meinem Besitze.

*43. Ein kurtze vnd einfelti= || ge Trostschrifft, Für die jhenigen, wel= || chen jhr Vatter, Mutter, Ehegemahel, Kin= || der, Brüder, Schwester, vnd andere gute Freund, auss di= || sem leben abgescheyden, vnd in dem Herren || entschlaffen seind. || Etc. Durch || Lucam Lossium etc. Am Schlusse: Getruckt zu Franckfurt am Mein, || bei Christian Egenolffs || Erben, Im Jar || M.D.LVI. Sign. a 6 Bl. A—G à 4 Bl. (letztes leer).

Diese seltene Pièce enthält unter andern Beham'schen Holzschnitten aus den alttestamentarischen Bildern: die beiden Propheten mit den Zetteln,

auf denen mit hebräischen Lettern יחוח und אר ונ eingedruckt ist, welche sich meines Wissens nur in der Folioausgabe der Bibel von 1534 und der Bibliae Historiae von 1539. 4⁰ befinden. In meinem Besitze.

*44. Biblia Ve= ‖ teris Testamen ‖ ti & Historiae, artificio= ‖ sis picturis effigiata. ‖ Biblische Hi= ‖ storien, Künst= ‖ lich fürgemalet. ‖ Franc. Apud Haeredes ‖ Chr. Egenolphi. ‖ (Am Schlusse des a. T.) M.D.LVII. ‖ Sign. A—L à 8 Bl.

Neue Ausgabe von Nr. 32 mit 78 Originalholzschnitten von Hans Seb. Beham zum alten Testament und mit den 4 Evangelisten und St. Paul. Diese Ausgabe enthält auch die Apocalypsis von Beham. Rosenberg, Beham, S. 117, Nr. X. In München Hof- und Staatsbibliothek (8⁰. B. hist. 38) und in meinem Besitze.

45. Novi Te= ‖ stamenti Jesu Christi Hi- ‖ storia effigiata. Vnà cum alijs ‖ quibusdam Iconibus. ‖ Das New Testament, vnd ‖ Histori Christi, fürgebildet. ‖ (Darunter ein Holzschnitt: die Schaustellung Christi) und unter diesem: Zů Franckfurt Bei Chri. Egenolffs ‖ Erben. M.D.LVII. ‖ Am Schlusse: Getruckt zu Franckfurt, Bei Christian ‖ Egenolffs Erben. Im Jar ‖ M.D.LVII. ‖ Sign. a bis i je 8 Bl. 8⁰.

Enthält nur 5 Blätter aus den Beham'schen alttestamentarischen Holzschnitten, nämlich die 4 Evangelisten und Paulus. Rosenberg, Beham, S. 121, II. In München Hof- und Staatsbibliothek (8⁰. B. hist. 38) und in meinem Besitze.

46. Apocaly- ‖ psis S. Joannis. ‖ Die Offenbarung ‖ S. Johannis. ‖ (Darunter der Holzschnitt: S. Johannes.) Franc. Apud Haere. Chr. Egen. ‖ M.D.LVIII. ‖ 8⁰. Sign. Aa und Bb (letzte Seite weiss) à 8 Bl. Mit 30 Holzschnitten.

Enthält nur den einen hierher gehörigen Holzschnitt: Evangelist Johannes. Der IV. Theil dieser Bilder-Bibel-Ausgabe von 1557 führt den Titel: Sancto= ‖ rum Et Martyrum ‖ Christi Icones artificiosissimae. ‖ etc. 1558 und enthält gar keinen hierher gehörigen Holzschnitt. In München Hof- und Staatsbibliothek (8⁰. B. hist. 38) und im Kupferstichcabinet in Berlin.

*47. Catechismus, ‖ Hoc Est, Christianae ‖ Doctrinae Methodus. ‖ Item, ‖ Obiectiones In ‖ Evndem, Vna Cvm Veris ‖ & breuibus earum Solutionibus, ordine cer- ‖ to & perspicuo insertae, ‖ Autore ‖ Luca Lossio Luneburgensi. ‖ Darunter Holzschnitt und unter diesem: Franc. Apud Haered. Chr. Egen. ‖ Anno M.D.LVII. ‖ 8 nichtpag., 190 pag. und 2 nichtpag. Bl. 8⁰.

Enthält ausser anderen Holzschnitten zwei aus der alttestamentarischen Folge des Hans Seb. Beham, nämlich: Noah und seine Söhne (Rückseite von Blatt 18) und Cain den Abel erschlagend (Vorderseite von Blatt 20). In München Hof- und Staatsbibliothek (8⁰. Catech. 418).

48. Historien Bi= ‖ bel, Erster Theyl. ‖ Darinn die Historien auss ‖ allen Büchern des Alten Te= ‖ staments in ein richtige ordnung der ‖ zeit vnnd jaren, wie sie sich auff ein- ‖ ander begeben haben, zusamen ge- ‖ bracht seind, Von anfang der Welt ‖ an, schier biss in die dreitausent ‖ vnnd neundthalb ‖ hundert jar, ‖ Durch ‖ Hartman Beier. ‖ Zu Franckfurt am Meyn, ‖ bei Christian Egenolffs ‖ Erben. ‖ M.D.LVII. ‖ 2 Thle. I. 20 nichtpag. und 453 pag. Bl., II. 85 pag. und 3 nichtpag. Bl. 8⁰.

Enthält 256 Holzschnitte, darunter 70 (mit Wiederholungen) aus den alttestamentarischen Holzschnitten von Hans Sebald Beham. Rosenberg, Beham, S. 117, Nr. IX. In meinem Besitze und in München Hof- und Staatsbibliothek (8°. B. hist. Nr. 15).

*49. Catechismus, || Hoc Est, Christianae || Doctrinae Methodus. || Item, || Obiectiones In || Eundem, Vna Cum Ve- || ris & breuibus earum Solutionibus, || ordine certo & perspicuo || insertae, Autore || Luca Lossio Luneburgensi. || (Darunter ein Holzschnitt und unter diesem:) Franc. Apud Haered. Chr. Egen. || Anno M.D.LVIII. || 8 nichtpag., 190 pag. und 2 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält ausser andern Holzschnitten zwei aus der alttestamentarischen Folge des Hans Sebald Beham, nämlich: Noah und seine Söhne (Rückseite von Blatt 18) und Cain den Abel erschlagend (Blatt 20). In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Catech. 419).

*50. Biblische Chro- || nica, || DArinn die fürtrefli= || che Geschicht der heili= || gen Patriarchen, Propheten, || etc. etc. Caspar Goldtwurm || Athesinus. || Getruckt zu Franckfort am Main, || Bei Chr. Egenolphs Erben. || (Am Schlusse:) M.D.LVIII. || 24 nichtnumer. Bl., 757 pag. Seiten. 8°.

Enthält 27 von den Beham'schen Holzschnitten zum alten Testamente. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. B. hist. 105).

*51. Conser- || vandae sanitatis || praecepta saluberrima, || Regi Angliae quondam à Doctoribus Scholae Sa || lernitanae Versibus conscripta, nunc demum non || integritati solum atq; nitori suo restituta, sed || Rhythmis quoq; Germanicis illustrata. Cum lucu- || lenta et succincta Arnoldi Villanouani, || Medici ac Philosophi praestantissimi || in singula capita Exegesi. || Per Joannem Curionem || Berckensem, Celeberrimae Erphordianae || Reip. Medicum Physicum, ita jam recens || recognita ac locupletata, ut nouum || opus jure uideri possit. || Accesserunt et alia nonnulla, quae sequens || pagina indicabit. || Cum Gratia et Privilegio Imp. || Franc. Apud Haeredes Chr. Egen. || Anno 1559. || 12 und 279 Bl. 8°.

Enthält ausser mehreren andern Beham'schen Holzschnitten jenen aus den biblischen Figuren: Josias lässt das Gesetz vorlesen, sowie weitere Holzschnitte, von denen die meisten ebenfalls von Beham sind. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Path. 1154°).

52. Kirchen Calender. || Ein Christlich vñ nütz || lich Buch, In welchem nach Ord || nung gemeiner Calender, die Monat, Tag, || vnd die fürnembsten Fest des gantzen jars, mit || jrem gebrauch etc. Caspar Goldtwurm Athesinus. || (Darunter eine Marterscene in Holzschnitt, davon links M.D., rechts LIX.) Am Ende: Getruckt zu Franckfurt am Meyn, || Bei Christian Egenolphs || Erben, im Jar 1559. || 16 nichtpag. und 86 pag. Bl. 4°.

Enthält unter Anderm auch zehn der biblischen Holzschnitte des a. T. von Hans Sebald Beham. In München Hof- und Staatsbibliothek (4°. V. SS. coll. 89 m) und in meinem Besitze.

*53. Catechismus, || Hoc Est, Christianae || Doctrinae Methodus. || Item, || Obiectiones In || Evndem, Vna Cvm Ve- || ris & breuibus earum Solutionibus, || ordine certo & perspicuo || insertae, Autore || Lvca Lossio Luneburgensi. ||

Darunter ein Holzschnitt und unter diesem: Franc. Apud Haered. Chr. Egenolph. || Anno à Christo nato M.D.LX. || 8 nichtpag., 190 pag. und 2 nichtpag. Blätter. 8°.

Enthält ausser andern Holzschnitten zwei aus der alttestamentarischen Folge des Hans Seb. Beham, nämlich: Noah und seine Söhne (Rückseite von Blatt 18) und Cain den Abel erschlagend (Vorderseite von Blatt 20). In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Catech. 420).

*54. Kirchen Calender. || Ein Christ= || lich vnnd nütz= || lich Buch, In welchem nach || Ordnung gemeiner Calender, || etc. etc. Caspar Goldtwurm || Athesinus. || Franck. Bei Chr. Egen. Erben. || M.D.LXI. || 40 nichtpag. und 206 pag. Bl. 8°.

Enthält ausser vielen andern Holzschnitten deren zehn von Hans Seb. Beham. Hof- und Staatsbibliothek in München (8°. V. SS. coll. 88 m) und in meinem Besitze.

*55. Conseruandae || Bonae Valetudinis Prae || cepta Longe Saluberrima, || Regi Angliae quondam à Doctoribus || Scholae Salernitanae versibus conscripta: || nunc demum non integritati solùm atq; || nitori suo restituta, sed rhytmis quoque || Germanicis illustrata. Cum luculenta || & succincta Arnoldi Villanouani, || etc. etc.

Franc. Apud Haeredes Christiani || Egenolphi M.D.LXVIII. || 8 nichtpag., 280 pag. und 4 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält den Beham'schen Holzschnitt: Josias lässt das Gesetz vorlesen, sowie andere Holzschnitte von demselben. In München Hof- und Staatsbibliothek. (8°. Path. 1154°.)

*56. Kirchen Calender. || In welch= || em nach Orde= || nung gemeyner All || manach, die Monat Tag, vnnd Für= || nembsten Fest des gantzen Jars, mit ihrem ge- || brauch, etc. Caspar Goldtwurm || Athesinus. || Zu Franckfort am Meyn, Bei Chri= || stian Egenolffs Erben. || Anno M.D.LXX. || 10 nichtpag. Bl., 346 gez. Seiten und 23 nichtpag. Bl. 8°.

Ebenfalls mit nur zehn Beham'schen Holzschnitten aus den alttestamentarischen Bibelbildern. In meinem Besitze.

*57. Conser= || vandae Bonae Va- || letudinis Praecepta || Longe Saluberrima, Regi || Angliae quondam à Doctoribus Scholae || Salernitanae versibus con-scripta: nunc de- || mùm etc. etc. Franc. Apud Haeredes Christiani || Egenolphi || M.D.LXXIII. || 8 nichtpag., 280 pag. und 4 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält den Beham'schen Holzschnitt: Josias lässt das Gesetz vorlesen, sowie andere nicht hierher gehörige Holzschnitte von demselben. In München Hof- und Staatsbibliothek. (8°. Path. 1154r.)

*58. Kirchen Calender. || In welch= || em nach Orde= || nung gemeiner All || manach, die Monat, Tag, vnnd Für= || nembsten Fest des gantzen Jars, mit jhrem ge= || brauch, Auch der heyligen Apostel, vnd Christ= || lichen Bischoff, Lehrer, vnd Märtyrer Glaub, || Leben etc. Caspar Goldtwurm || Athesinus. || Getruckt zu Franckfort am Meyn, || Bey Christian Egenolffs || Erben. || M.D.LXXIIII. || 11 nichtpag. Bl., 346 pag. Seiten und 24 nichtpag. Bl. 8°.

Mit denselben zehn Beham'schen Holzschnitten wie Nr. 56. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. B. hist. 105. 1) und in meinem Besitze.

59. Biblia veteris testamenti. Francofurti (Egenolphi?) 1575. 8°.

Nach Nagler (Monogrammisten, Bd. III, S. 624) kommen in dieser Bibel unter andern Holzschnitten auch 73 Blätter von Beham vor. Rosenberg S. 117, Nr. XI.

Ich habe diese Ausgabe leider nicht auffinden können und würde für deren Nachweisung sehr dankbar sein.

60. Biblische || CHronica, || darinn die für= || treffliche Geschicht || auss allen Büchern dess alten Testa= || ments der heiligen ausserwehlten Patri= archen, Propheten, Hohenpriester, Für= || sten etc. Durch Casparum Goldtwurm || etc. Getruckt zu Franckfort am Mayn, || 1576 || (Am Schlusse:) Getruckt zu Franckfort am Mayn, || bey Christian Egenolffs Erben, In verle= || gung Doct: Adami Loniceri, Doct: Joannis || Cnipii, vnd Pauli Steinmeyers, || Im jar Christi vnsers || Erlösers, || 1576. || 8 nichtpag. Bl., 740 pag. Seiten und 12 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält ausser vielen Brosamer'schen Holzschnitten 28 alttestamentarische Bilder von Hans Seb. Beham. Nagler, Monogrammisten, Bd. III, S. 624. Rosenberg S. 118, Nr. XII. In meinem Besitze.

*61. Epitome || Bibliorum || Sacrorum Utriusque || Testamenti, Continens Brevi- || ter insigniores ac maximè in illis memora- || biles Narrationes, Historias, Loca, & Dicta || Prophetica & Apostolica: breuibus || pleraq; scholiis mira dexte- || ritate illustrata & di- || stincta. || Jam primùm in gratiam & vsum Christianae iuuen- || tutis, à Luca Lossio Lvnaebur= || gensi Seniore, pio studio & || voluntate in lucem || edita. || Etc. etc. Francoforti ad Moenum, || Apud Haeredes Christ. Egen. || Anno M.D.LXXIX. || 16 nichtpag. Bl., 608 pag. Seiten und 7 nichtpag. Bl. 8°.

Enthält 16 Beham'sche biblische Holzschnitte. In der Hof- und Staatsbibliothek in München (8°. B. hist. 164) und in meinem Besitze.

62. Kirchen Calender: || IN wel= || chem nach or= || denung gemeiner || Allmanach, die Monat, Tage vnnd || Fürnemsten Feste dess gantzen Jars, mit jrem || gebrauch, Auch der H. Apostel vnd Christli= || chen Bischoffe, Lehrer vnd Märtyrer glaub, || etc. Caspar Goldtwurm || Athesinus. || Getruckt zu Franckfort am Mayn, || Bey Christian Egenolffs || Erben. || M.D.LXXXVIII. || (Am Schlusse:) Getruckt zu Franckfort || am Mayn, bey Martin Lechlern, || In verlegung Barbara, weilandt Doct. || Johannis Cnipij, vnd Maria, weilandt Pau- || li Steinmeyers, beyder nachgelassen Witti= || ben, als Christian Egenolffs seligen || Erben, Im Jar nach der || Geburt Christi, vn= || sers Erlö= || sers, || (Darunter das Buchdruckerzeichen.) M.D.LXXXVIII. 11 nichtpag. Bl., 346 pag. Seiten und 24 nichtpag. Blätter. 8°.

Enthält unter Anderm 6 von den Beham'schen biblischen Holzschnitten alten Testaments. In meinem Besitze.

63. Biblische Historien, || Darin̄en die || vornembste Ge= || schicht auss allen Bü= || chern dess Alten vnd Newen Testaments, || in eine feine richtige Ordnunge, der Zeit vnnd Ja= || ren nach, wie sie sich auff einander begeben

haben, || fleissig zusammen bracht seynd. Von anfang || der Welt, biss schier in die drey tau= || sent vnd neundhalb hun= || dert Jar. || Durch M. Hartman Beyer, || weyland Diener des Heyligen Ev= || angelij zu Franckfort am || Mayn. || Mit schönen Summarien vnderschieden, || damit man die Historien desto bass könne fas= || sen, behalten, vnd in einer kürtze || vberlauffen. || Getruckt zu Franckfort am Mayn, durch || Sigismundum Latomum, In Verlegung || Vincentij Steinmeyers. || M.DCXII. || 3 Thle. I. 20 nichtpag., 327 pag. und 1 nichtpag. Bl.; II. 2 nichtpag. und Bl. 330—79 (pag.), 1 nichtpag. Bl.; III. Titel (nichtpag.) und Bl. 2—82 (pag.) und 4 nichtpag. Bl. 8°. — Neue Ausgabe von Nr. 48 dieser Liste.

Enthält jedoch nur noch 66 von den Beham'schen alttestamentarischen Holzschnitten. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. B. Hist. 16) und in meinem Besitze.

Die bei Hermann Gülferich in Frankfurt 1551 und 1554 erschienenen: Biblischen Historien, Künstlich Fürgemalet (Brosamer's biblische Holzschnitte) enthalten keine Beham'schen Formschnitte, ebensowenig Waldis, Argumentorum in sacra Biblia. Franckfort, Wygand Han, 1556. Letzteres Werk enthält ebenfalls die Brosamer'schen Holzschnitte.

Folgende Ausgaben des Goldtwurm'schen Kalenders haben keine der alttestamentarischen Holzschnitte Beham's:

Histor. Calendarium. O. O. 1553. 4°.
Calendarium historicum. O. O. 1554. 4°.
Kirchen-Calender. Franckfurt, Egenolph, 1597. 8°.
Kirchen-Calender. Franckfurt, Joh. Saur in Verlegung Vincentii Steinmeyer, 1612. 8°.

ebensowenig wie das ebenfalls bei Vincenz Steinmeyer 1620 erschienene:

Newe Künstliche, Wohlgerissene vnnd in Holz geschnittene Figuren, dergleichen niemahlen gesehen worden etc. Franckfurt a. M. 1620. Quer 4°.

Die Medicina (schola) Salernitana gedruckt zu Francofurti 1605, 1612 und 1628 bei Johannes Savrius und Matthäus Kempffer, Impensis Vincentii Steinmeyeri enthalten den Beham'schen Holzschnitt nicht mehr.

II. Copien der Beham'schen biblischen Holzschnitte alten Testaments in chronologischer Reihenfolge. 1540—1858:

a) in Kupferstichen:

*1. Copien des Monogrammisten IS, von denen Nagler in den Monogrammisten, Bd. III, S. 595, Nr. 1467 nur 2 Blätter kennt, ohne zu sagen, dass diese nach Hans Seb. Beham's biblischen Holzschnitten in Kupfer gestochen seien; diese 2 Blätter, mit Nr. 67, 68 bezeichnet, liegen im Berliner Kupferstichcabinet. Ich besitze davon 30 Vorstellungen auf 15 Blättern (unzerschnitten, H. 71, Br. 58 mil. von je 2 Vorstellungen). Sie sind in der Weise Beham's gestochen. Der Copist wollte offenbar nicht nur die Holzschnitte Beham's einfach copiren, sondern sie in der Weise dieses Meisters in Kupferstich wiedergeben und ahmt deshalb die Stichweise Beham's möglichst nach. Es ist dieses

die wichtigste, interessanteste und seltenste Copie, weshalb ich ein genaues Verzeichniss meiner Blätter folgen lasse. Falls irgend ein Leser dieses Aufsatzes andere als die verzeichneten Blätter besitzt, bitte ich um gef. Mittheilung, um mein Verzeichniss vervollständigen zu können.

Nr. 15. Pharao. ertrink. im. roten. Mer. ‖ Exo 14.
» 16. Mose= singt * mit * dem. Volck. und. danket. dem. ‖ Heren. Exo. 15. [S]
» 21. Nadab o und o Abihn o verbrent o das o ‖ himlisch o Fevr Levit o X o.
» 22. Anstelvng. der. silberin. Trumeten. ‖ Nun. X [S].
» 23. Mose o straft o vnd o ermant o das o ‖ Volck o Deut o I o
» 24. Josva o zeucht o dvrch o den o Jordan o mit . ‖ dem o Volck o Josve o 3. [S]
» 25. Die o ehrine o Schlang o in o der o Wvsten o ‖ Nvm o XXI
» 26. Die o Eselin o redt o mit o Bileam o Num o XXII. ‖ [S]
» 27. o Das o Ertrich o verschlvckt o Rorah o vnd ‖ o die Seinen o Nvm o XVI
» 28. Avsz o Speher o des o Lands o Canan o Nvm o ‖ XIII [S]
» 29. Jericho o gewvnnen o Josve. VI.
» 30. Josve. erhenckt. fvnff o Kvnig o Josve. IX ‖ [S]
» 33. XXXI. Koning. von o Josva o erschlagen o ‖ o Josva o XII o
» 34. Gideon o svndert o avsz o Kriegs o Levt o ‖ wider o Midian o Jud o VII o [S]
» 37. Samson o bringt o sich o vmb o mit. den ‖ Pilistern o Jvd o XVI o
» 38. Samvel o salbt o David o zvm o Kvning o ‖ o I o Reg o XVI o [S]
» 41. Savl o vnd o sein o Wafentrager o erstech ‖ en o sich o in o Flvcht o I. Reg.
» 42. David o bricht o die o Eh. mit . Bersabea o ‖ III. Reg. XI. [S]
» 43. Absolon o kvmbt o vmb. in o der o Flvckt ‖ o I o Reg. XIIII o
» 44. o Joab o ersticht o Amasa o II o Reg . II ‖ [S]
» 45. David o singt o in o die o Harpfen o
» 46. Den aeten o David o erwermet o ein ‖ junge o Magt o III o Reg o I o [S]
» 53. Der o Kvnig o in o Egibten o berawbet o ‖ den o Tempel o zv o Jevsalem o II o Para o XII o
» 54. Der o Engel o erret o Jervsalem o won o ‖ Kvnig o Asver o II o Rara o XIII o [S]
» 55. Satan o plagt o Iob o avsz o Gotes o Ver. ‖ hencknus o Iob o I [S]
» 56. Salomon o singt o ein o Lied o Cant o I
» 57. Isaias o weisagt o dem o Volck o kvnfftig ‖ es. Ubel o Isai o I.
» 58. Jvden o ziehen o wider o gen. Jervsaeem o die ‖ o zv o baven o Isai o I [S]
» 59. Straf o der o Stat o Jervsalem o Jeremie o im ‖ Gesicht o ofenbart o Jere o I
» 60. Bvch o Jeremie o verbrent o Jere o XXXVI. (Monogr. [S] im Stich.)
» 67. Holofernes. Kopf. Zu. Betulia. Auf ‖ Die Maurn. Gesteckt. Dis. Die. ‖ Fennd. Floen. Judit. XIIII. (Im Berliner Kupferstichcabinet.)
» 68. Machabeu. Streit. Wider. Antiochum. ‖ I. Machab. III (Im Berliner Kupferstichcabinet.)

b) in Holzschnitten:

*2. Biblia, beider ‖ Allt vnnd Newen Te= ‖ stamentē, fleissig, treulich vñ Christ ‖ lich, nach alter, in Christlicher kir= ‖ chē gehabter Translation, mit ausz= ‖ legung etlicher danckeler ort, vnnd ‖ besserung vieler verrückter

wordt ‖ vnd sprüch, so bisz anhere in andern ‖ kurtz auszgangnē theutschen Bibeln ‖ gespůrt vnd gesehen. ‖ Durch D. Johā. Die= ‖ tenberger, zum andern måll Corrige= ‖ ret vñ verbessert in synem leben. ‖ Anno M.D.XL. Augstmänt. ‖ (Am Schlusse des alten Testaments:) Getruckt zů Cǒllen durch Heronem ‖ Alopecium. Anno. M.D.XL. ‖ 2 Thle. Fol.

Mit 56 Holzschnitten, theils gleichseitigen, theils gegenseitigen und zum Theil freien Copien nach Hans Sebald Beham (H. 49, Br. 71 mil.). Hof- und Staatsbibliothek in München (Fol. B. G. cathol. 8) und in meinem Besitze.

*3. Den Bybel ‖ met groter neersticheyt ghecorri= ‖ geert, eñ op die canten geset den ouderdom ‖ der werelt, eñ hoe lange die gheschiedenissen ‖ eñ historien der Bybelen, elck int fine voor ‖ Christus gheboorte geweest sijn, eñ daer bi ‖ vergadert wt Fasciculus temporū, eñ wt die ‖ Cronike van alder werelt, die principael hi= ‖ storien der machtigen Heydenscher Coninc= ‖ rijcken, daer die heylige schrift ooc dicwils āf ‖ vermaent, etc. etc. (Titel, in Holzschnittbordüre, roth und schwarz gedruckt.) Am Schlusse: Gheprent Tantwerpen op die Camerpoort brugghe, inden Schilt ‖ van Artoys, By my Jacob van Liesuelt, Int Jaer ‖ ons Heeren M.C.CCCC. ende. XLII. ‖ (1542) den . III. dach Junij. ‖ Fol. 2 Theile.

Enthält wohl alle Beham'schen Bibelbilder in originalseitigen Copien (H. 51, Br. 60 mil.). In meinem Besitze.

*4. Betbüch= ‖ lin, mit dem Calen= ‖ der vnd Passional, ‖ auffs new corrigiert ‖ vñ gemehret. ‖ D. Mar. Luther. ‖ Zu Leipzig ‖ Gedruckt durch Nicolaum ‖ Wolrab. ‖ M.D.XLIII. ‖ (Titel in Holzschnittbordüre.) 274 gez. und 1 unbez. Blatt (Register). 8⁰.

Enthält 7 der Beham'schen Bibelbilder in gegenseitigen Copien (H. 55, Br. 69 mil.) und viele andere Holzschnitte. In meinem Besitze.

*5. DIe Bibel, we= ‖ derom met grooter nersti= ‖ cheit ouerfien ende gecorrigeert, meer dan ‖ in sess hŏdert plaetzen ende Collacioneert met dē oudē Latinschē, ongefalsstē Biblīē. ‖ Duer B. Alexander Blanckart, Carmelit. ‖ (Titel in reicher Holzschnittbordüre, darunter:) Geprent toe Coelen by Jaspar van Gennep, met Keyserlijker Genade ende ‖ Priuilegien, Int Jaer ons Heere Jesu Christi, M.D.XLVIII. ‖ (Am Schlusse 1547.) Titel und 7 nichtgez. Bl., 464 und 109 gez. Blätter. Fol.

Mit allen Beham'schen Holzschnitten in originalseitigen Copien. In meinem Besitze.

*6. Bibel, ‖ Das ist, ‖ Alle Bücher Alts vnd News Testa= ‖ ments, nach Alter in Christlicher Kyrchen geha= ‖ bter Translation, mit Auslegung ettlicher dun= ‖ ckeler ort, vñ besserung vieler verruckter wort vnd ‖ spruche, so bisher in andern vorhin ausgangnen ‖ Teutschen Bibeln gespurt vnd gesehen, ‖ Durch Doctor Johan Dietēberger, ‖ etc. Zů Cǒln in kosten des achtbaren Jo= ‖ han Quentels, im iubel iar, nach Christi geburt ‖ 1550. ‖ Mit Keiserlicher Gnad vnd freiheyt. ‖ 2 Thle. Fol.

Mit zwei prächtigen Titelbordüren und fast denselben Holzschnittcopien nach Beham, wie Nr. 2. In München Hof- und Staatsbibliothek (Fol. B. G. cathol. 9) und in meinem Besitze.

*7. Bibel, || Alt vnd new Te || stament, nach dem Text in der || hailigen Kirchen gebraucht, durch || Doctor Johañ Ecken, mit fleiss, auf || hochteutsch, verdolmetscht. || Von newem, was vormals mangelt, trewlich er= || setzt, gemert vñ gebessert, nach dem exemplar, das || der Erwürdig weylend D. Johañ Eck, selbs || aigner handt, am text vnnd rande be= || seitzs, verzaichnet hat. || Mit Kayserlicher Maiestat Frey= || haiten, nit nachzutrucken. || Getruckt zu Ingolstat durch Alexander vnd || Samuel Weissenhorn gebrüder || Anno M.D.L. || (Titel in reicher Holzschnittbordüre.) 2 Thle. Fol.

Enthält 75 Copien der Beham'schen alttestamentarischen Holzschnitte (H. 52, Br. 72 mil.). Jene im neuen Testament sind Copien nach Anton (Woensam) von Worms (?). In meinem Besitze.

*8. Betbüchlein, || mit dem Kalender || Und Passional auffs || uew Corrigiert vnd || gemehret. || Durch || D. Mart. Luther. || M.D.L.IIII. || 8°.

Enthält 7 der Beham'schen Bibelbilder in gegenseitigen Copien (H. 55, Br. 69 mil.) und viele andere Holzschnitte. In München Hof- und Staatsbibliothek (8°. Asc. 2958.)

*9. Bibel, || Alt vnd new Te || stament, nach dem Text in der || hailigen Kirchen gebraucht, durch || Doctor Johañ Ecken, mit fleiss, auff || hochteutsch, verdolmetscht. || Von newem, was vormals mangelt, trewlich er= || setzt, gemert vñ gebessert, nach dem exemplar, das || der Erwürdig weylend D. Johañ Eck, selbs || aigner handt, am text vnd rande be= || seitzs, verzaichnet hat. || Getruckt zu Ingolstat durch Alexander vnd || Samuel Weissenhorn gebrüder. || Anno M.D.L.VIII. || 2 Thle. Fol.

Beide Titelblätter, alten und neuen Testaments, mit figurenreicher Bordüre. Die 104 Holzschnitte sind im alten Testament (75) nach Hans Seb. Beham (H. 50, Br. 70 mil.), im neuen Testament, wobei 21 grössere zur Apocalypse, nach H. Holbein (?) In meinem Besitze.

*10. Bibell. || Das ist, || Alle bücher Alts vnd News Te= || stamēts, nach alter in Christlicher Kyrchen gehab= || ter Translation, mit Auslegung etlicher duncke= || ler ort, vñ besserung vieler verruckter wort vñ || sprůche, so bisz anher in and'n Deutschen || Bibeln gespůrt vnd gesehen, || Durch Doctor Johan Dieten= || berger, etc. etc. Zu Cöln durch die Erben des acht= || baren Johan Quentels, vñ Gerwinum Ca= || lenium, im jar nach Christi geburt, 1561. || Mit gnad vñ freiheit etc. etc. 2 Thle. Fol. Mit 2 hübschen Titelbordüren.

Mit denselben Holzschnitten wie die unter Nr. 2 und 6 in den Copien verzeichnete Ausgabe. H. 49, Br. 70 mil. In der Hof- und Staatsbibliothek in München (Fol. B. G. cathol. 13) und in meinem Besitze.

*11. Biblia Sacra || dat is || De geheele Heylighe || Schrifture bedeylt int || oudt ende nieu Testament: || Van nieus mit groote neersti= || cheyt ouersien, ende naer den || lesten Roomschen text verbetert || door sommighe Doctoren inder || Heyligher Godtheyt inde ver= || maerde vniuersiteyt van Louen. T'Antwerpen, || By Jan Mourentorf || ende || Jan van Keerberghen. || Anno M.D.XCIX. || Met Gratie ende Priuilegie. || Fol.

Enthält fast alle Beham'schen biblischen Holzschnitte in guten gleichseitigen Copien in der Grösse des Originals. In meinem Privatbesitze.

*12. Bibel || Alt vnnd New Testa= || ment etc. Erstlich durch Joh. Ecken verdolmetscht. Jetzt aber gebessert durch Tobiam Hendschelium. Ingolstadt 1602. 2 Thle. Fol.

Enthält einzelne Copien der Beham'schen Holzschnitte, mehr noch nach den Holbein'schen. In meinem Besitze.

*13. Gude Tydinge van Fredes handel in Ned= || derland. Twischen Könincklike Mayestet || van Spanien: vnd de Eddele Staten || van Hollandt vnd Seelandt || Copie. || Van vyff vnd Twin= || tich Artickelen, so en vörgegeuen van ... Könige van Engelandt etc. (Am Schlusse:) Gedrucket tho Amsterdam, by Hinrick || Hinricksen. 1606. || 4 Bl. 4°.

Auf dem Titel eine Copie aus den biblischen Holzschnitten Beham's. Judi. VII »Gideon posaunet das sich die feinde selbst erwürgen« (H. 52, Br. 71 mil.). In meinem Besitze.

14. Holzschnitte berühmter Meister. Eine Auswahl von schönen, charakteristischen und seltenen Originalformschnitten etc., herausg. von Rudolph Weigel. Leipzig 1853. Fol.

Die 10. Lieferung enthält 2 Blätter aus den biblischen Bildern alten Testaments des Hans Sebald Beham.

III. Verzeichniss der Holzschnitte, welche die Luther-Bibel, Frankfurt, Egenolff, 1534. Fol., enthält, im Vergleich mit der Quart-Ausgabe der Biblisch Historien von 1536.

Ausgabe 1534. Fol. Fortlaufende Nr.		Ausgabe 1536. Quart.
1.	Reiche Titelbordüre mit 13 biblischen Vorstellungen, meist aus dem neuen Testamente, die sich im Werke selbst nicht vorfinden. In der Mitte der Titel: Biblia, || Altes vnd Newen || Testament, Ausz Ebreischer || vnd Griechischer Spraach, gründtlich || verteutscht. || Getrůckt zu Franckfurt am Meyn || Bei Christian Egenolph. || (H. 252, Br. 170 mil.). Unbeschriebenes Hauptblatt des Meisters, das in einem Probedruck und vor dem Beidruck des Titels im Kupferstichcabinet in München liegt.	(Weicht von der Titelbordüre der 1534er Ausgabe vollständig ab.)
2.	(Am Schlusse des Registers:) Adam und Eva beim Apfelbaum (H. 52, Br. 71 mil., wie alle folgenden, wo nicht das Gegentheil angegeben ist).	3.
3.	(Am Schlusse des Registers:) Abrahams Opfer.	10.
4.	Gen. I. Erschaffung der Eva.	2.
5.	— III. Wiederholung von Nr. 2.	3.
6.	— III. Adam grabend und Eva mit ihren Kindern nach der Vertreibung aus dem Paradiese. H. 58, Br. 49 mil. Dieses unbeschriebene vorzügliche Blättchen fehlt in fast allen späteren Bibelausgaben, findet sich jedoch als Titelholzschnitt verwendet schon in Brunfels, Catechesis. Argentor. apud Christ. Aegenolphum. 1529. 8°. (Siehe Liste der Original-Ausgaben Nr. 1.)	

Ausgabe 1534. Fol. Fortlaufende Nr.		Ausgabe 1536. Quart.
7.	Gen. IV. Der Brudermord.	5.
8.	— VII. Die Arche.	4.
9.	— IX. Ham beschämt seinen trunkenen Vater.	6.
10.	— XI. Thurmbau zu Babel.	7.
11.	— XVI. Sara übergibt Abraham ihre Magd Agar.	8.
12.	— XIX. Loth mit seinen Töchtern.	9.
13.	— XXII. Wiederholung von Nr. 3.	10.
14.	— XXVIII. Jacob sieht im Traume die Himmelsleiter.	11.
15.	— XXXVII. Joseph wird in die Cisterne gelassen.	12.
16.	— XLII. Josephs Brüder möchten Frucht in Egypten kaufen.	13.
17.	Exod. VIII. Pharaos Plage durch Frösche.	14.
18.	— IX. Plagen der Egypter.	15.
19.	— IX. Hagel und Feuer in Egypten.	17.
20.	— X. Heuschrecken befallen Egypten.	18.
21.	— XI. Die Erstgeborenen sterben in Egypten.	16.
22.	— XII. Das Osterlamm.	19.
23.	— XIV. Der Egypter Untergang im rothen Meer.	20.
24.	— XV. Moses und die israelitischen Jungfrauen singen und danken dem Herrn.	21.
25.	— XVI. Das Mannasammeln.	22.
26.	— XVII. Moses im Gebet während der Schlacht gegen die Amalekiter.	23.
27.	— XIX. Moses Erscheinung am Sinai.	24.
28.	— XXV. Tempelgeräthschaften.	25.
29.	— XXVIII. Aaron im Priesterornate (H. 71, Br. 52 mil.).	27.
30.	— XXXI. Goldschmiede, die für den Tempel arbeiten.	26.
31.	Levit. X. Nadabs und Abius' Verbrennung.	28.
32.	Numer. X. Gebrauch der Trompeten.	29.
33.	— XIII. Die Kundschafter mit der Traube.	33.
34.	— XVI. Der Untergang Core.	34.
35.	— XXI. Die eherne Schlange.	32.
36.	— XXII. Balaams Eselin redet.	35.
37.	Deuter. I. Moses Warnungen und Ermahnungen.	31.
38.	Titelbordüre zum: Andertheyl ‖ des Altenn Te= ‖ staments. ‖ Darunter: Josua mit 2 Kriegern (Nr. 40). Oben die beiden Vorstellungen Nr. 41 und 44, dazwischen Gott Vater stehend; unten die beiden Vorstellungen Nr. 50 und 70 (dieser Liste), wieder getrennt durch die Vorstellung Gott Vater. Die untere mit der oberen Darstellung verbindet links: ein aufsteigendes Blumenornament (weiss auf schwarzem Grunde), oben zwei sitzende, mit den Rücken gegeneinander gebundene nackte Figuren und unten mit 2 blasenden Satyrn; in der Mitte ein Medaillon darinnen: David mit der Harfe. Rechts: ein ähnliches aufsteigendes Blumen-	

Ausgabe 1534. Fol. Fortlaufende Nr.		Ausgabe 1536. Quart.
	ornament, oben mit 2 Satyrn, unten 2 Genien; im Medaillon: Salomon wird von einer Frau zum Götzendienst verleitet. H. (der beiden aufsteigenden Ornamente je) 150, Br. 42 mil. Höhe der ganzen Bordüre 255, Br. 174 mil. Unbeschriebenes Hauptblatt des Meisters, das meines Wissens nur in dieser Ausgabe verwendet wurde.	
39.	(Rückseite des Titels:) Gideon posaunet, dass sich die Feinde selbst erwürgen.	40.
40.	Jos. I. Josua mit 2 Kriegern sprechend. Alle 3 in Ritterrüstung. H. 73, Br. 50 mil.	75.
41.	— III. Josua zieht durch den Jordan.	30.
42.	— VI. Jericho fällt durch Posaunenschall.	36.
43.	— X. Josua lässt 5 Könige erhängen.	37.
44.	— XII. Josua betrachtet die 31 erschlagenen Könige.	38.
45.	Judic. I. Wiederholung von Nr. 39.	40.
46.	— VII. Gideon sendet Kriegsleute wider die Midianiter.	39.
47.	— VII. Wiederholung von Nr. 39 und 45.	40.
48.	— XIIII. Samsons Kampf mit dem Löwen.	41.
49.	— XVI. Samson zerbricht die Säulen Gazas.	42.
50.	Ruth I. Ruth reiset mit Noemi nach Bethlehem. (Identisch mit Nr. 73 und 97 dieser Liste.)	59.
51.	Samuel. I, 1. Die Philister streiten wider Israel.	71.
52.	— I, 4. Wiederholung von Nr. 51.	71.
53.	— I, 16. Samuel salbt David zum König.	43.
54.	— I, 17. Davids Kampf mit Goliath.	44.
55.	— I, 23. Jonathan tröstet David.	45.
56.	— I, 31. Saul und sein Waffenträger tödten sich.	46.
57.	— II, 11. David sieht Bethsaba im Bade.	47.
58.	— II, 18. Absalons Tod.	48.
59.	— II, 20. Joab ersticht Amasa.	49.
60.	Reg. I, 1. Abisag wird dem alten David übergeben.	50.
61.	— I, 5. Hiram schickt Salomon Werkleute zum Tempelbau.	52.
62.	— I, 10. Salomons Herrlichkeit.	53.
63.	— I, 16. Zambri zieht wider Ela gegen Thersa.	73.
64.	— II, 1. Amos verkündet Israel die Strafe.	67.
65.	— II, 1. Sesac, König von Egypten, zieht gegen Jerusalem.	51.
66.	— II, 16. Achaz' Opfer.	54.
67.	— II, 23. Josias lässt das Bundesbuch vorlesen.	55.
68.	— II, 25. Wiederholung von Nr. 63.	73.
69.	Paralip. I, 1. Geschlechtserzählung von Adam bis Jacob.	56.
70.	— I, 11. Sauls Kopf und Rüstung wird im Götzentempel aufgehängt.	57.
71.	— II, 12. Wiederholung von Nr. 65.	51.

Ausgabe 1534. Fol. Fortlaufende Nr.		Ausgabe 1536. Quart
72.	Paralip. II, 32. Ein Engel streitet für Jerusalem gegen König Sennacherib.	58.
73.	Esdrae I, 1. Die Juden ziehen wieder nach Jerusalem. (Identisch mit Nr. 50.)	59.
74.	Titelbordüre zum: Dritte theyl ‖ des Alten Te= ‖ staments. ‖ Zu Franckfurt am Meyn, bei ‖ Christian Egenolph, ‖ Im Jar, ‖ M.D.XXXIIII. ‖ Wie Nr. 38, jedoch oben mit den beiden Vorstellungen Nr. 78, 75, unten mit den Nrn. 76 und 80 und ohne Josua. Ebenfalls unbeschrieben!	
75.	Iob I. Iobs Versuchung durch den Satan.	*60.*
76.	Psalm. I. David die Harfe spielend.	80.
77.	Proverb. I. Wiederholung von Nr. 37.	31.
78.	Canticor. I. Salomon singt vor seiner Geliebten.	61.
79.	Titelbordüre zu: ALle Pro= ‖ pheten Teütsch. ‖ Darunter: Aaron im Priesterornate (Nr. 29). Wie Nr. 38, jedoch oben mit der Vorstellung Nr. 81 und dem zürnenden Jonas, der sich im Buche nicht wiederholt; unten mit Nr. 83 und 89. Unbeschrieben!	(Der zürnende Jonas 69.)
80.	Rückseite des Titels: Wiederholung von Nr. 64.	67.
81.	Isaiae I. Isaias weissagt der Stadt zukünftige Uebel.	62.
82.	Jerem. I. Jeremias' Weissagung.	63.
83.	— XXXVI. Joakim lässt die Weissagungen Jeremias' verbrennen.	64.
84.	— lament. I. Jeremias weissagt. (Identisch mit Nr. 81.)	62.
85.	Dan. III. Daniel und seine Gefährten im Feuerofen.	65.
86.	Osee I. Hosea mit seiner Frau und seinen Kindern.	66.
87.	Joel I. Der Prophet Joel. (Identisch mit Nr. 81 und 84.)	62.
88.	Amos I. Amos verkündet Strafe. (Identisch mit Nr. 64 und 80.)	67.
89.	Jonae I. Jonas wird ins Meer geworfen.	68.
90.	Titelbordüre zu: Apocry- ‖ pha. ‖ Die Bücher, ‖ so bei den Alten vnder die ‖ Biblische geschrifft nit gezelet ‖ sind, Auch bei den Hebre ‖ ern nit gefunden. ‖ Zů Franckfurt am Meyn, bei ‖ Christian Egenolph. Wie Nr. 38, jedoch oben mit den beiden Vorstellungen Nr. 101 und 99; unten mit den Nrn. 92 und 50 (H. 256, Br. 174 mil.). Am Schlusse dieses Theiles: Getruckt zu Franckfurt am Meyn, Bei Christian ‖ Egenolff. Volendet des Ersten tags ‖ Mertzens. Anno. ‖ M.D.XXXIIII. ‖	
91.	Rückseite des Titels: Wiederholung von Nr. 22.	19.
92.	Judith XIIII. Holofernes Kopf wird am Spiesse zum Thurme von Bethulia herausgehangen.	70.
93.	Baruch I. Wiederholung von Nr. 64 (80 und 88).	67.
94.	Sap. I. Wiederholung von Nr. 37.	31.
95.	Machab. I, 1. Wiederholung von Nr. 70.	57.

Ausgabe 1534. Fol. Fortlaufende Nr.		Ausgabe 1536. Quart.
96.	Machab. I, 3. Judas Machabeus streitet wider Antiochum. (Identisch mit Nr. 51 und 52.)	71.
97.	— I, 4. Wiederholung von Nr. 50 und 73.	59.
98.	— I, 10. Wiederholung von Nr. 10.	7.
99.	— II, 5. Wunderzeichen, welche zu Jerusalem am Himmel gesehen wurden.	72.
100.	— III, 1. Wiederholung von Nr. 50, 73, 97.	59.
101.	Bel I. Daniel in der Löwengrube.	74.
102.	Titelbordüre zu: DAs Neüw ‖ Testament gantz ‖ gründtlich ver= ‖ teutschet. ‖ Zů Franckfurt am Meyn, bei ‖ Christian Egenolph. ‖ (Darunter Nr. 112.) Wie Nr. 38, jedoch oben mit den beiden Vorstellungen Nr. 103 und 104, unten Nr. 105 und 106 (H. 255, Br. 169 mil.).	
103.	Inhalt des Evang. Matth. Matthäus sein Evangelium schreibend.	76.
104.	» » » Marcus. Marcus » » »	77.
105.	» » » Lucas. Lucas » » »	78.
106.	» » » Joh. Johannes » » »	79.
107.	Matth. I. Wiederholung von Nr. 103.	76.
108.	Marc. I. Wiederholung von Nr. 104.	77.
109.	Luc. I. Wiederholung von Nr. 105.	78.
110.	Joan. I. Wiederholung von Nr. 106.	79.
111.	Luc. II, 1. Wiederholung von Nr. 105 und 109.	78.
112.	Paul. I. Der hl. Paulus seine Briefe schreibend (H. 43, Br. 67 mil.).	81.
113.	— Cor. I. Wiederholung von Nr. 112.	81.

Schlussschrift dieses letzten Theiles:

Gedruckt zů Franckfurt am Meyn, Bei ‖ Christian Egenolff, Volendet auff ‖ den XXVI. tag Mertzens. Nach ‖ der geburt Christi vn= ‖ sers Såligma= ‖ chers. ‖ M.D.XXXIIII. jare. ‖

Zur Deutung der romanischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis.

Von **J. Rudolph Rahn.**

Graubünden, das merkwürdige Land, besitzt unter den zahlreichen Kunst- und Culturdenkmälern einen Schatz, der wohl als ein einzigartiger bezeichnet werden kann. Das sind die Deckenmalereien, welche die Kirche von Zillis am südlichen Ausgange der Via mala schmücken und zuerst durch eine Abhandlung in den »Jahrbüchern für Kunstwissenschaft« zur Kenntniss der weitern Kreise gelangten [1].

Hier ist von den in mittelalterlichen Quellen so viel genannten »laquearia depicta« das älteste Beispiel erhalten und das einzige bekannte, welches ausser der berühmten Holzdecke in S. Michael zu Hildesheim überhaupt noch existirt.

Nur das Schiff und der an der Südseite desselben befindliche Thurm stammen aus romanischer Zeit. Sie dürften, nach den spärlichen Kunstformen zu schliessen, im 12. Jahrhundert erbaut worden sein. Das Langhaus ist von einschiffiger Anlage und mit einer flachen Holzdiele bedeckt. Kreuz- und Querlatten theilen den Plafond in 153 gleich grosse, annähernd quadratische Felder ein. Die doppelten Rahmen, welche diese Cassetten umschliessen, sind mit mannigfaltigen buntgemalten Ornamenten geschmückt, mit Zickzackbändern, Blattgewinden, Bandornamenten, mosaikartigen Mustern und dergl., Zieraten, die sammt und sonders einen streng romanischen Charakter tragen und spätestens aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts datirt werden möchten [2]. Gleichzeitig sind auch die Malereien entstanden, welche die Felder schmücken

---

[1]) Jahrbücher für Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dr. A. v. Zahn, IV. Jahrg. 1871, S. 105 u. ff. Eine ausführlichere Publication folgte 1872 in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XVII, Hft. 6. J. R. Rahn, Die biblischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis in Graubünden. Mit 4 Lithographien und einer Uebersichtstafel.

[2]) Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, Bd. V, S. 531 und Woltmann, Gesch. d. Malerei, I, S. 303, sind geneigt, diese Malereien aus dem 12. Jahrhundert zu datiren.

und zwar lassen sich unter denselben zwei ihrem Inhalte nach getrennte Gattungen von Darstellungen unterscheiden.

Die meisten Bilder geben sich als geläufige Illustrationen der neutestamentlichen Geschichten, zum Theil mit Benützung der apokryphischen Evangelien zu erkennen. Ihre Folge, wenn man von einer Reihe von Einzelgestalten absieht, beginnt im Osten mit der Begrüssung der Frauen, setzt sich dann mit den Begebenheiten aus der Jugendgeschichte des Heilandes, seinen ersten Wundern und Reden fort und erhält am westlichen Ende ihren Abschluss durch die einleitenden Momente der Passionsgeschichte, während die Hauptscenen derselben, Christi Marter und die Kreuzigung entweder in zerstörten Feldern oder an den jetzt kahlen Wänden ihre Stelle hatten.

Die zweite Classe von Darstellungen bilden diejenigen, welche auf allen vier Seiten die äussersten, also den Wänden und dem Chorbogen zunächst befindlichen Casetten schmücken. Ihr Inhalt ist ein so fremdartiger, dass man beim ersten Anblicke daran zweifelt, ob diese Bilder überhaupt in einen Zusammenhang mit dem biblischen Hauptinhalte der Decke zu bringen seien. Da sieht man lauter monströse auf Wogen schwimmende Gestalten: Vögel und Vierfüssler, wirkliche und Fabelthiere, die alle in Fischschwänze endigen und bald einzeln dargestellt, bald spielend, oder im Kampfe mit anderen Unholden begriffen sind. Auch Menschen kommen neben solchen Ungeheuern vor: ein nackter Mann, der mit einem Beile in der Hand auf einem Fische reitet, ein Anderer, der von einem Monstrum, halb Wolf, halb Fisch, an den gebundenen Händen durch die Fluth gezogen wird. Anderen Vorstellungen endlich liegen Erinnerungen an die Antike zu Grunde: den musicirenden Sirenen und dem Bilde der Seekentaurin, die einen Seehirsch tränkt.

Und doch, wie fremdartig und unvereinbar mit den biblischen Geschichten diese Vorstellungen erscheinen, man kann nicht glauben, dass Willkür oder Künstlerlaune dieselben hervorgebracht, oder dass der Maler sie in einer bloss decorativen Absicht verwendet habe. Hätte diese letztere Absicht vorgewaltet, so würde der Schilder, wie diess ja auch die gleichzeitigen Plastiker thaten, diese Gebilde durch eine Umgebung von Ornamenten, Ranken oder dergleichen als wirkliche Decorationen charakterisirt haben. Gewiss, viel näher liegt der Gedanke, dass höhere Gesichtspunkte, symbolische Rücksichten für die Wahl derselben massgebend gewesen seien.

Es ist schon bei früheren Besprechungen dieser Bilder darauf hingewiesen worden, wie zahlreiche Erscheinungen verwandter Art unter den plastischen Zieraten aus der romanischen Epoche wiederkehren [3]). Man kennt auch die Bedeutung, welche das Mittelalter nicht sowohl den einzelnen Vorstellungen, als vielmehr der Gesammtheit solcher Bildwerke substituirte. Sie sollten der rettenden Kirche gegenüber die Mächte der Finsterniss repräsentiren, und wieder so scheint den Zilliser Bildern ein ähnlicher Gedanke zu Grunde zu liegen: den biblischen Compositionen treten jene Unholde und Würgscenen als

---

[3]) Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft a. a. O. p. 113 (13) u. ff. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 293.

Symbole des bösen Principes gegenüber, zu dessen Ueberwindung die christliche Heilslehre gepredigt wird [4]).

So allgemein glaubten wir früher die Deckengemälde von Zillis erklären zu sollen. Nunmehr scheint uns eine bestimmtere Deutung möglich zu sein, und zwar mit Hülfe einer Bibelstelle, welche dem Künstler entweder aus eigener Lectüre, oder durch geistliche Vermittelung aus einer Homilie bekannt geworden ist.

Im 15. Capitel des Römerbriefes, Vers 8, wird Christus ein Diener der Beschneidung genannt, der gekommen sei, die den Vätern geschehene Verheissung zu bestätigen und auch unter den Heiden sein Reich zu verbreiten, wie Jesaias spricht: »Es wird sein die Wurzel Jesse, und der auferstehen wird zu herrschen über die Heiden, auf den werden die Heiden hoffen.«

Wiederholt ist die »Wurzel Jesse«, der Stammbaum Christi, zum Inhalte romanischer Deckenmalereien gewählt worden: in S. Gallen, wo Abt Manegold (seit 1123) die Decke der Klosterkirche mit Bildern »de materia genealogie« Christi hatte schmücken lassen [5]); so wieder auf dem noch erhaltenen Plafond von S. Michael zu Hildesheim, und ähnliche Anspielungen sind auch in Zillis zu finden. Unter den vielfach zerstörten Bildern an der östlichen Hälfte der Decke kommen viermal die Gestalten thronender Könige vor, deren jeder ein Messer hält. Dieses Attribut kann nur als Symbol der Beschneidung, also des Judenthums zu deuten sein, und geben sich mithin diese Könige als Vorfahren Christi zu erkennen. Zu beiden Seiten des Bildes ferner, welches die Heimsuchung darstellt, sieht man eine weiss gekleidete Frau, die aus einem Thore tritt. Der Giebel des einen Thores ist mit bedeutungslosen Ornamenten gefüllt, über dem anderen bemerkt man an derselben Stelle ein Kreuz. Oefters haben die Künstler des Mittelalters die Kirche und die Synagoge durch weibliche Gestalten personificirt und kaum dürfte auf eine andere Bedeutung der hier abgebildeten Frauen zu schliessen sein.

Nun ist aber in diesen Vorstellungen erst der Ausgangspunkt der Bilderfolge enthalten und zwar in Uebereinstimmung mit dem biblischen Texte, der in der Folge (Vers 18) auch der Worte und Werke gedenkt, durch welche Christus die Heiden bekehrt. Ausführlich sind sein Kommen, seine Wunder und Reden geschildert, und diese Darstellungen von den Sinnbildern der Finsterniss und des Heidenthums umgeben. Auf diese wird der 21. Vers zu beziehen sein: »Sondern wie geschrieben stehet: Welchen nicht ist von ihm verkündiget, die sollen es sehen: und welche nicht gehöret haben, sollen es

---

[4]) Eine andere Deutung hat Chr. Kind in den »Deutschen Blättern« 1874 (wiederholt in der »Neuen Alpenpost« Bd. III, Zürich, 1876, Nr. 9 u. 10) versucht. Er erkennt in diesen Malereien ein Denkmal zur Erinnerung an die Einfälle der Saracenen im 9. und 10. Jahrhundert und deutet sie als ein »Symbol des welthistorischen Ringens des Islams mit der Kirche«. Ihre Entstehung setzt er in Zusammenhang mit der durch Bischof Adalgott um 1160 vollzogenen Reform des Klosters Catzis, dem die Kirche von Zillis 940 als Ersatz für die durch die Sarazenen zugefügten Beschädigungen übergeben worden war.

[5]) Casuum Sancti Galli continuatio II, 8, bei Lertz, Mon. Germ. II, p. 161.

verstehen.« Oder der Künstler hat sich der Stelle Vers 9 u. f. erinnert: »Dass die Heiden aber Gott loben um der Barmherzigkeit willen, wie geschrieben stehet: Darum will ich Dich loben unter den Heiden, und deinem Namen singen.« Vers 10: »Und abermal spricht er: Freuet euch ihr Heiden, mit seinem Volk.« Vers 11: »Und abermal: lobet den Herrn, alle Heiden, und preiset ihn, alle Völker.«

Eine solche Verbildlichung biblischer Texte steht unter den romanischen Denkmälern keineswegs vereinzelt da. Die Deutung der Gewölbemalereien im Capitelsaale des Klosters Brauweiler ist nach manchen fruchtlosen Bemühungen erst gelungen, als Reichensperger den Schlüssel zu diesem Cyklus im Hebräerbriefe entdeckte [6]). Auch unter den schweizerischen Denkmälern sind ähnliche Bibelillustrationen bekannt: ein wunderfeines Elfenbeinrelief im Züricher Antiquarium, das wir aus dem 12. Jahrhundert datiren möchten, gibt sich als directe Verbildlichung des XXVI. Psalmes zu erkennen [7]), und wieder so schliessen sich die Sculpturen an der Gallenpforte des Basler Münsters fast wörtlich dem 25. Capitel des Matthäus-Evangeliums an.

Noch häufiger sind freilich die biblischen Texte nur mittelbar zur Quelle der Kunstvorstellungen und maassgebend für die cyklische Gliederung derselben geworden, durch die Predigten, deren Einfluss von Springer aufs Ueberzeugendste nachgewiesen worden ist [8]). Auch hier in Zillis dürfte der Gedanke, welcher der Gliederung des Ganzen zu Grunde liegt, wohl eher einer homiletischen Quelle, als dem directen Bibelstudium entsprungen sein.

[6]) Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden in den Rheinlanden, XI, 1847, S. 93 u. ff.

[7]) Gesch. der bild. Künste, in der Schweiz, S. 274, fälschlich auf Jesaias 42 u. f. gedeutet.

[8]) A. Springer, »Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter. Berichte der phil.-histor. Classe der Köngl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1879.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Graz. Landschaftliche Gemäldegalerie.

Im Jahre 1785 gründete der durch seine Arbeiten in der Schabkunst berühmte Kupferstecher Joh. Veit Kauperz (geb. in Graz 1741, gestorben daselbst 1816) eine Zeichenakademie in Graz, welche zwei Jahre darauf zu einem Landesinstitut unter der Direction des Gründers erhoben wurde. Diese noch heute bestehende Schule war die Ursache zur Schaffung einer Gemäldegalerie, welche theils aus den dem Joanneum gehörigen Bildern, theils aus solchen bestand, welche einige Cavaliere des Landes, unter denen besonders der damalige Landeshauptmann Ignaz Maria Graf v. Attems hervorragt [1]), dem Institute leihweise überliessen. Nach und nach vermehrte sich die Sammlung auch durch Geschenke und zwar von Seiten des Erzherzogs Johann, des Stiftes Admont und anderer Patrioten, so dass beim Tode des Directors Stark, im Jahre 1838, das Inventar 708 Nummern aufwies, unter denen sich allerdings an 100 Kupferstiche befanden.

Der letztgenannte Director vermachte testamentarisch fast seine ganze Privatsammlung, nämlich 300 Bilder, der Galerie, so dass dieselbe heute an tausend Nummern besässe, wenn nicht zu wiederholten Malen durch Weggabe ganz unbrauchbarer und notorisch schlechter Werke eine Purification vorgenommen worden wäre. Denn es gab da dem Namen nach allerdings viele Tizian's, Palma's, Dürer's etc., aber in Wirklichkeit waren es grossentheils schlechte Copien oder ganz falsch getaufte Werke obscurer Künstler. In den fünfziger Jahren erhielt die Sammlung eine vorübergehende Bereicherung dadurch, dass die Direction des k. Belvedere in Wien aus dessen Depot eine ziemliche Anzahl von Gemälden, worunter sich Werke von Paul Veronese, Tintoretto, Giacopo Bassano, Velasquez, Seghers, Roland Savary, Standart,

---

[1]) Derselbe lieh der Galerie aus seiner grossen Sammlung an 160 Gemälde, welche nach dessen Tode durch Testamentbeschluss in das Eigenthum der Landschaft übergingen.

Hartmann, Kranach etc. befanden, leihweise zur Verfügung stellte, von denen die bedeutenderen Werke aber im Jahre 1872 wieder zurückgezogen wurden.

Nach der im Jahre 1879 vorgenommenen letzten Ausscheidung absolut unbrauchbarer Werke besitzt die Galerie nun ca. 600 Oelgemälde, von denen der grösste Theil allerdings aus mittelmässigen Bildern und sogenannten Schulbildern besteht, die unter der Firma dieser oder jener Schule in endlosen Wiederholungen und mannigfachen Variationen in der Welt zerstreut sind. Aber die Sammlung enthält auch einige sehr interessante Werke, welche entweder verbriefte Originale bedeutender Künstler sind, oder als solche wenigstens eine grosse Glaubwürdigkeit für sich beanspruchen. Es sei uns gestattet, von diesen beiden Kategorien die wichtigsten hervorzuheben.

Da ist zunächst das höchst interessante Porträt der Maria von Burgund, Gemahlin Kaiser Max I, auf Holz, 39 cm hoch, 32 cm breit. Die junge Kaiserin, im Brustbild und Profil dargestellt, trägt ein goldbordirtes, dunkelolivengrünes Sammtkleid, um den Hals eine doppelte Goldkette, im dunkelbraunen Haar eine Agraffe mit einem von Perlen umgebenen Rubin. Am oberen rechten Rand des Bildes steht die Inschrift: MAR. CAR. BVRG. DVCIS. F. ET HÆRI MAX. I. CÆS. CONIV. I. Auf der Rückseite mit alten, offenbar gleichzeitigen lateinischen Lettern die spanische Inschrift: Prinexa muyer del emperado masimiliano y Jo d d (und ich durch Gottes Geschenk oder Gnade?) duque de borgona. Von wem das Gemälde herrührt, ist nicht bekannt, aber man muss unwillkürlich an Hans Memling denken. Die schmelzenden Farben, die überaus zarte miniaturartige Behandlung des Incarnates, die minutiöse Ausführung des Schmuckes, die etwas steife, wie segnende Handhaltung, die schmalen Finger, der pastose Farbenauftrag beim Sammtkleide erinnern an den Ausgang der Schule Van Eyck's. Die Kaiserin ist noch sehr jung, muss also unmittelbar vor oder nach ihrer Vermählung gemalt sein. Memling diente unter den Fahnen Carls des Kühnen und machte die Entscheidungsschlacht bei Nancy mit, in deren Folge Maria die Gemahlin des jugendlichen Kaisers wurde. Der Künstler war also offenbar in Gent, als die Vermählung stattfand, wer wird da nicht mit Berücksichtigung aller technischen Umstände an ihn denken? Kleine Sprünge abgerechnet, ist das Gemälde wohl erhalten und muss in jeder Hinsicht als höchst interessantes Werk bezeichnet werden.

Ein anderes hervorragendes Gemälde ist der »Triumph des Todes« von Peter Breughel, auf Leinwand, 119 cm hoch, 163 cm breit, »P. BRVEGEL. 1597« signirt. Es ist eine der grossartigsten bestgemalten Compositionen dieses Meisters. Was Holbein in seinen Todtentänzen in Einzelscenen darstellt, nämlich die verschiedenen Arten, in denen der Tod den Menschen jählings angeht, das hat Breughel hier in einer Universalcomposition vereint, welche durch das Crasse der Scenerie, durch die Unerschöpflichkeit der Motive und einer beispiellos wilden Phantasie wahrhaft dämonisch auf den Beschauer wirkt. Dabei fehlt nicht jener Humor, der die germanischen Todtentriumphe überhaupt auszeichnet und welcher häufig in seiner drastischen Wirkung uns über das bei solchen Scenen unvermeidliche Unschöne mit keckem Sprunge hinüber hilft. Man kann nicht sagen, dass der Humor das Grauenerregende verklärt

oder veredelt, aber er bildet das Gewürz, welches das Schwerverdauliche geniessbar macht.

Auf der rechten Seite der Composition befindet sich eine riesige Mausefalle, auf beiden Seiten, wie eine Burg, von einem Heer von mit Lanzen bewaffneten Gerippen bewacht. Oben auf sitzt ein Gerippe, das auf zwei Pauken einen wahnsinnigen Wirbel schlägt, während zwei andere den grossen Hebel handhaben, der den Deckel der Falle emporhebt. Auf elenden Mähren reitende Gerippe treiben nun die Volksmenge in dichtem Gedränge in die Falle. Im äussersten rechten Vordergrunde hat sich eine vornehme Gesellschaft den Freuden der Tafel ergeben. Da erscheint die letzte Speise: ein Todtenschädel, von einem Gerippe auf einer Schüssel serviert. Entsetzt fährt die Gesellschaft auseinander; einige verkriechen sich unter dem Tisch, andere suchen zu entfliehen, aber sie sind ihrem Geschicke unentrinnbar verfallen. Völlig unberührt von diesen Schrecken sitzt neben dem Tische der Künstler selbst mit seiner schönen jungen Frau im Grase gelagert. Er spielt die Laute, sie singt dazu, während ein fröhlich grinsendes Gerippe die Fiedel spielt.

Im linken Vordergrund befindet sich ein Fürst in eiserner Rüstung mit der Krone auf dem Haupte, dem goldenen Vliesse am Halse. Ein Gerippe hält ihm das abgelaufene Stundenglas entgegen, ein anderes umfängt den Leib des Sinkenden, und damit die Bedienung eine würdige sei, hat das Gerippe seinen Schädel auch mit einer Krone geschmückt. Unmittelbar nebenan ergeht es einem Cardinal in ähnlicher Weise, wobei der bedienende Tod den Cardinalshut am Kopfe trägt. Auch ein Pilger muss daran. Der Tod hat ihm den Pilgermantel ausgezogen und schneidet ihm nun barbarisch die Kehle durch. Hinter dieser Gruppe fährt langsam ein Todtenkarren einher. Auf der vorgespannten Mähre sitzt ein Gerippe, das mit einer Laterne den Weg beleuchtet und mit der Todtenglocke schellt. Auf dem mit Schädeln beladenen Karren hockt ein anderes Gerippe, das diabolisch grinsend die Leier spielt. Hinter dem Karren fangen zwei Gerippe mit einem Vogelnetze einen Haufen von Menschen ab. Im Mittelgrund des Bildes befindet sich ein Richtplatz mit Galgen und Rad, auf dem die Gerippe Schergen- und Henkerdienste üben. Nebenan dehnt sich ein Schindanger aus, mit Pferde- und anderen Thiergerippen. Neben diesem steht ein seltsames viereckiges Gebäude mit der Todtenfahne beflaggt. Das Feuer, das aus Thür- und Dachöffnung strömt, documentirt es zum Eingang der Hölle, und wirklich sind auch einige Teufel sichtbar, welche aus dem Inneren dringen, um vorbeiwandelnde Menschen abzufangen. Weiter links befindet sich ein zweites Gebäude, eine Art Todtenhaus oder Wachstube der Gerippe, mit einer Holzbühne davor, auf welcher die Gerippe in zwei Reihen militärisch »angetreten« stehen und eine Fanfare blasen. Eine Uhr an dem Gebäude zeigt die abgelaufene Stunde 12. Hinter diesen Baulichkeiten erstreckt sich ein See, auf dessen Spiegel ein aufgetriebener Leichnam treibt, auf dem ein Rabe sitzt. Andere Scenen, in welchen der Tod den Menschen in das Wasser zu stürzen bemüht ist, beleben dessen Ufer. Weiterhin steht in freier Landschaft ein Fähnlein Gerippe in Heeresordnung, einen Ausfall auf die Menschen machend. In noch weiterer Ferne sehen wir einen Friedhof, wo

die Gerippe Gruben graben, die Einsegnung und die Funeralien in grösster Ordnung und mit einer gewissen Feierlichkeit besorgen. Die Landschaft verliert sich in endlosen Weiten und ist noch mit zahlreichen Todesscenen ausgestattet.

Das Ganze ist in der Composition, in der Vertheilung der Gruppen, in der Perspective meisterhaft, die Landschaft mit wahrhaft Ruben'schen Effecten behandelt, die Gerippe mit grösster anatomischer Treue und mit ungemeiner Lebendigkeit in den Bewegungen gezeichnet. Die Farbe ist in dünnen Lasuren aufgetragen und die Pinselführung von einer Sicherheit, die nur dem gewandtesten Coloristen eigenthümlich, kurz das Bild ist auch in coloristischer Beziehung von grösstem Werth. Das hochinteressante Werk, das die steirische Landschaft erst vor zwei Jahren aus der Gräflich Brandis'schen Galerie in Marburg um den Preis von 1000 fl. erworben, scheint schon lange Zeit in Steiermark sich zu befinden. Im Inventar des 1713 verstorbenen Johann Seyfried, Fürsten von Eggenberg, findet sich ein Bild angeführt unter dem Titel: »Der Universaltodt von Prigl«, geschätzt auf 150 fl.; im Inventar nach Johann Ernst Grafen von Herberstein vom Jahre 1727 ein Bild: »Von Höllenbrigl, Todtentriumph, 1000 fl.« Ich halte dafür, dass beide Angaben dasselbe, nämlich unser Galeriebild betreffen, welches von den Eggenbergern in den Besitz der Herbersteins, und von diesen in Brandis'sches Eigenthum kam. In der Liechtenstein-Galerie in Wien befindet sich die (von Kugler in seiner Geschichte der Malerei angeführte) Wiederholung desselben Werkes. Kenner sind darüber einig, dass, wenn nur eines dieser Bilder von der Hand Breughels, das andere eine Copie sein sollte, jedenfalls dem Grazer Bilde die Echtheit gebührt.

»Das Urtheil des Paris« von Lukas Kranach, auf Holz, 87 cm hoch, 59 cm breit, aus dem Nachlasse des Directors Stark. Es ist dies eine der vom Künstler bekanntlich mehrmals wiederholten Darstellungen dieses Themas. Rechts stehen die drei Göttinnen, nackt, nur mit einem schmalen dünnen Schleier versehen, die eine en face, die mittlere in Profilstellung, die rechte von rückwärts gesehen. Jede derselben trägt ein goldenes Halsband und eine massige Goldkette über der Schulter. Die Leiber haben die bekannte unschöne Form und gewundenen Beine Kranach's, das Incarnat ist rosig und von ausserordentlich feiner Mache. Links ruht schlafend der blonde, in einer Eisenrüstung steckende Paris, welchen Mercur, als alter Mann mit langem wallenden Bart, ebenfalls vom Kopf bis zu den Füssen in Eisen starrend, aufweckt und ihm den Apfel (einen metallenen Reichsapfel mit Goldspangen!) entgegen hält. Hinter Paris, halb vom Gebüsche gedeckt, sieht man Hermes' Schlachtross, einen springenden Schimmel, rechts im Hintergrunde eine mittelalterliche Burg. Oben in den Lüften schwebt Amor, der sein Geschoss auf die Göttinnen richtet. Das gut erhaltene Bild ist mit dem bekannten Schlangenmonogramm des Meisters bezeichnet und, wie aus der delicaten Malweise, aus der durchwegs innigen und sicheren Pinselführung ersichtlich, unstreitig echt

Unter den einheimischen Gemälden alter Schule zeichnet sich ein Votivbild besonders aus. Es ist auf Holz und Goldgrund gemalt, 163 cm hoch, 101 cm breit und trägt auf einem Flugbande die Inschrift: »Herr Jörg von

Rottal Freiherr zu Talberg 1505.« Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar, umgeben von der hl. Katharina und Barbara und zwei Frauen im Costüm des 16. Jahrhunderts, offenbar aus der Familie Rottal. Der Künstler dürfte einer der vielen mit der Schule Martin Schongauers innig zusammenhängenden Maler sein, welche in Kirchen und Klöstern Steiermarks zahlreiche Werke hinterliessen. Die am Boden in reichen, scharf gebrochenen Falten ausgebreiteten Gewänder der Frauen, die eckigen mageren Formen des Christuskindes, die blassen Gesichter mit grauen Schatten, die etwas langen Nasen, die scharfen Contouren, die eigenthümlich krummen Linien im Wurf der Obergewänder weisen auf die Schule Schongauer's hin. Das Bild ist ausgezeichnet erhalten und eine Zierde der Sammlung.

Ein originelles Werk, unstreitig echt, ist »Orpheus in der Unterwelt« von Herri da Plees (Civetta), 109 cm hoch, 139 cm breit, auf Leinwand. Der Künstler führt uns mitten in die Unterwelt, wo Pluto auf dem Thron eben die geraubte Euridice umarmt und Orpheus die schwierige Aufgabe unternommen hat, durch sein Geigenspiel den Höllenfürsten von seinem Vorhaben abzubringen. Höchst phantastisch ist die scenische Ausstattung der Unterwelt, natürlich nichts weniger als griechisch, sondern im Geiste eines mittelalterlichen Kanzelredners gedacht, mit allerlei Ungethümen, Drachen, Basilisken, riesigen Kröten und Molchen und anderen ganz toll erfundenen Wesen. Das Bild ist stark nachgedunkelt, verräth aber in jedem Pinselstriche die sichere Hand des Meisters.

Von älteren steirischen Malern nennen wir eine kleine »heilige Familie« von dem Hofkammermaler Joh. Veit Hauckh († 1746), 36 cm hoch, 28 cm breit, durch klaren Ton und feine Empfindung bemerkenswerth, dann »Venus und Satyr« von Joh. Adam Weissenkircher († 1595), aus der Sammlung des Grafen Trautmannsdorf stammend, 82 cm hoch, 117 cm breit. Weissenkircher, einer der hervorragendsten steirischen Künstler, studierte auf Kosten der Fürsten Eggenberg in Italien. Zurückgekehrt schmückte er den grossen Saal des Schlosses Eggenberg bei Graz mit Wandgemälden und Deckenbildern, nach Art der Venezianer in Oelfarben auf Leinwand, welche zeigen, dass der Künstler nicht umsonst in Italien war. Seine Zeichnung ist correct, in der Beleuchtung liebt er die Concentration des Lichtes auf gewisse Hauptpunkte der Darstellung, das Incarnat, mit kräftigen Pinselstrichen vorgetragen, ist von grosser Wirkung. Besonders schön sind seine nackten Rücken. Er malte viele Kirchenbilder für Steiermark, unter denen die Madonna (unbefleckte Empfängniss) in dem kleinen, von den Eggenbergern erbauten Kirchlein Algersdorf bei Graz durch unendliche Holdseligkeit hervorragt. Ein Kopf voll Süsse und Anmuth, eine Madonna, bei welcher italienische Grazie und deutsche Gemüthsinnigkeit aufs glücklichste vereint sind. Die Composition von »Venus und Satyr« unserer Galerie erinnert an »Jupiter und Antiope« des Correggio im Louvre, nur ist das Incarnat nicht blühend genug und bleibt hinter dem mancher Figuren des Saales in Eggenberg zurück. Das Bild wurde von J. Veit Kauperz in geschabter Manier 1774 in Kupfer gestochen.

Von italienischen Werken, unter denen besonders die venezianische Schule

vertreten ist, besitzt die Sammlung neben vielem sehr Mittelmässigem einen »Josef und Potiphar« von Carlo Lotti und »Rebecca am Brunnen« von Giov. Antonio Molinari, beide durch einen schönen, echt venezianischen Goldton ausgezeichnet; zwei Werke von Lucca Giordano: »Die Kyklopen« und eine opulent und mit Bravour gemalte, leider sehr beschädigte »Anbetung der hl. drei Könige« (2 m 38 cm hoch, 1 m 69 cm breit); eine »Galathea« auf dem Meere segelnd in einem lichten frischen Colorit von Pietro Liberi, welcher viel für Steiermark, besonders für den Fürsten Eggenberg malte; dann ein reizendes kleines Bildchen: die »Anbetung der hl. drei Könige«, 65 cm hoch, 97 cm breit, ganz tizianesk gehalten, aber leider stark übermalt, von Montemezzano.

Interessant für Steiermark ist das Gemälde: »Symbolum apostolorum« betitelt, von Teodoro Ghisi. Dieser Künstler, ein Bruder des bekannten Kupferstechers Giorgio Ghisi, war ein Schüler des Mantuaners Lorenzo Costa, welch letzterer sich vorzüglich nach den Fresken des Giulio Romano im Palazzo del Te bildete. Ghisi wurde 1588 von Erzherzog Carl II. an dessen Hof nach Graz berufen; er erhielt per Monat einen Gehalt von 100 Thalern, welche Summe für die damalige Zeit ausserordentlich gross war, und zeigt, welches Ansehen der Künstler genossen. Er malte in Graz die Fresken der 1854 leider demolirten Hofcapelle in der Burg, dann die Fresken und Oelbilder im Mausoleum Carls II. in Sekkau [2]), von welch letzteren die vier Evangelisten mit einer in damaliger Zeit ganz ungewöhnlichen Reinheit und Schönheit der Formen componirt sind. Unser Galeriebild, von dem wir hier zu sprechen haben, enthält als Mittelbild die Erschaffung der Eva (in der Composition an die berühmte Darstellung desselben Themas von Michel Angelo an der Decke der Sixtinischen Capelle erinnernd), ringsherum zehn kleine Bilder, Scenen aus dem neuen Testament darstellend. Es ist 2 m 15 cm hoch, 1 m 70 cm breit und mit »Theodorus Ghisius Mantuanus fecit« signirt.

Vier Gemälde: »Die Königin von Saba«, das »Urtheil Salomo's«, die »Findung Mosis« und »Moses beschützt die Mädchen des Jethro am Brunnen« von dem Neapolitaner Francesco di Mura sind als charakteristische Werke jenes schnellmalenden Hofmalers nicht ohne Interesse und imponiren auch durch die grossen Dimensionen, 3 m 27 cm hoch, 2 m 35 cm breit.

Ein sehr interessantes Bild ist das Porträt Michel Angelo's von Giorgio Vasari, 53 cm hoch, 43 cm breit. Ob es Original ist, wird schwer zu beweisen sein, aber das Ganze ist so aus einem Gusse gearbeitet und, ich möchte sagen, mit einer gewissen Herbheit vorgetragen, dass man kaum an eine Copie, auch nicht an eine alte, denken kann. Zum Schlusse sei noch einer »heiligen Jungfrau mit der Märtyrerpalme« von Domenichino (?) erwähnt, ein Bild, welches durch das reizende Gesichtchen der Heiligen, in welchem Frömmigkeit und Schelmerei um den Preis ringen, entzückt.

Unter den neueren Werken ist die Wiener Schule vom Ausgange des

---

[2]) Siehe: Das Mausoleum Carls II. in Sekkau von J. Wastler. Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Kunst- und historische Denkmale. VII. Band, neue Folge.

vorigen und dem Beginne des gegenwärtigen Jahrhunderts sehr gut vertreten. Eine Reihe von genial concipirten Skizzen des fruchtbaren Kremser Schmit, ein prächtiges Porträt des Grafen Sauran von Heinrich Füger, die »Zusammenkunft des Kaisers Max I. mit seiner Braut Maria von Burgund«, 2 m 74 cm hoch, 2 m 21 cm breit, von Anton Petter, zwei vom Künstler selbst ausgeführte Wiederholungen der köstlichen Genrebilder des Belvedere: »Das Maler-Atelier« und der »Reconvalescent« von Josef Danhauser, ein »Studienkopf« von Ammerling, einige gute Landschaften von Schinnagel vervollständigen die Sammlung. *Josef Wastler.*

Regensburg. Fresken im v. Hösslin'schen Hause.

In der breiten gewölbten Eingangshalle jenes Hauses in Regensburg, das die Ecke des Haidplatzes und der Glockengasse bildet, sind im Laufe des vorigen Sommers Fresken aufgedeckt worden. Das Haus gehörte zu Reichsstadtzeiten der Patrizierfamilie v. Hösslin, welche in den Räumen rechts von der Eingangshalle eine Apotheke eingerichtet hatte, die heute noch besteht. Das Haus zeigt die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der alten Regensburger Kaufhäuser, die ungemein massive, gedrungene Anlage der unteren Gewölbe, den offenen Hof von Waarengewölben und Galerien umgeben. (Einem dieser Häuser, dem Neubauer'schen, das dem v. Hösslin'schen gegenüberliegt, hat der verdienstvolle Localforscher Regensburgs C. W. v. Neumann eine Monographie gewidmet.)

Die erwähnten Fresken kamen unter einer dicken weissen Tünche zum Vorschein. Leider war mir nur ein einziger Spätnachmittag mit schlechtem Licht zur Besichtigung der Malereien gegönnt, welche aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zu stammen scheinen. In diese Zeit weisen die Rüstungen, die Gewänder, die Geräthe und die Gesammtdarstellung. Die bürgerliche Architektur auf den Bildern zeigt noch die romanischen Formen. Zeichnung und Malerei sind innerhalb des durch die Zeit gegebenen Schemas gewandt und frei. Es war einer der besseren Meister seines Fachs, der diese Bilder auf die Wand malte.

Wir erinnern uns, dass der Wohlstand Regensburgs vom Ausgange des 12. Jahrhunderts ab durch die Privilegien für den Donauhandel von 1191 und 1192 und durch den levantinischen Handel auf dem Landwege über Kiew sich in einer Zeit hoher Blüthe befand. Der gewonnene Reichthum offenbart sich in der Anlage der gewaltigen Häuser und in deren Ausschmückung mit Kapellen und Werken der Kunst. Ein Beispiel dieser letzteren steht in den Malereien des Hösslin'schen Hauses vor uns.

An der linken Wand ist eine Gruppe von vier Frauen und vier Rittern. Die erste Frau hat einen gepanzerten Ritter im Schoosse ruhend. Die zweite und dritte Frau krönt ihren Ritter, die vierte liebkost ihn. Die Frauen tragen dunkles Unterkleid und helles Oberkleid, ähnlich denen, welchen sich in den Bildern des »Hortus deliciarum« finden. Daneben ist eine Gruppe von neun Rittern, in paralleler Reihe anstürmend. In den Schilden trägt einer den

rothen Löwen, ein anderer das Bild Christi. Dann folgt die Darstellung einer Mahlzeit, welche eine Frau, ein Krönlein auf dem Haupt, mit ihren Begleitern unter einem Baldachin einnimmt.

Die starken Lücken in den Bildern machen die an sich schon schwierige Deutung des Sinnes noch schwieriger. Es scheint eine Allegorie unter Verwendung der Motive aus dem ritterlichen Leben vorgeführt zu sein. Auf der einen Stelle werden die Lockungen zum »Verliegen« geschildert, an der anderen das Ankämpfen gegen die verführerischen Mächte.

Auf der rechten Wand finden wir Darstellungen eines Kampfes, einer Schifffahrt, einer Jagd. Aus einer dieser Darstellungen lässt sich ein Architekturbild des alten Regensburgs reconstruiren, und der Beschauer würde finden, dass in gewissen Stadttheilen wie etwa in der Nähe des Hauses, in dem die Fresken sich befinden, die Stadt unter einem leichten modernen Ueberzug noch dieselbe Physiognomie zeigt, wie im 12. und 13. Jahrhundert.

Eine genauere Untersuchung und gute photographische Aufnahme dieser Fresken wäre sehr wünschenswerth. *Dr. August Schricker.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Die Projectionskunst für Schulen, Familien und öffentliche Vorstellungen. Nebst einer Anleitung zum Malen auf Glas etc. Achte umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mit 98 Holzschnitten. Liesegang's Bibliothek für Photographen Nr. 16. Düsseldorf, Ed. Liesegang's Verlag, 1882.

Das Büchlein sei hier angezeigt wegen der klaren instructiven Beschreibung des Projections-Apparats. Naturwissenschaftliche Disciplinen haben die Projectionskunst längst mit Vortheil für ihre Demonstrationen verwerthet. Vielleicht bemächtigt sich auch die kunstgeschichtliche Disciplin dieser optischen Hilfe zur Förderung ihrer Demonstrationen — zum Mindesten in ihren öffentlichen Vorlesungen. Liesegang's Büchlein hat uns auch über den Kostenpunkt sehr beruhigt. In der zweiten Abtheilung wird das Malen von Glasbildern mit Wasserfarben behandelt — das mancherlei Vorzüge vor dem Malen mit Oelfarben bietet.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1880—81.

(Fortsetzung.)

Seit dem Erscheinen unseres Berichtes (Heft 2 d. B.) sind die letzten Hefte des Jahrganges 1881 von De Rossi's Bullettino ausgegeben worden. Sie enthalten Mittheilungen von hohem Interesse. So vor allem den Aufsatz: il Cubicolo di Ampliato nel cimitero di Domitilla (II.—III. Heft, p. 57 ff.). Das Cubiculum des Ampliatus, in den letzten Jahren aufgedeckt, gehört, wenn man von späteren Modificationen absieht, seinem Ursprung nach zu den ältesten Anlagen der römischen Katakomben. Die Wandgemälde zeigen in einem Maasse wie keine andere Krypte der unterirdischen Roma den Charakter der pompejanischen Malerei: sie entsprechen dem letzten der drei Stadien derselben, wie A. Mau (Bull. dell Ist. arch. 1878, 241 f.) sie unterscheiden konnte. Unter den hier gefundenen epigraphischen Resten ist keiner merkwürdiger, als das Fragment mit der in den schönsten Charakteren des ersten Jahrhunderts ge-

hauenen Inschrift AMPLIATI. Ampliatus ist ein in der Welt der Sklaven und Freigelassenen, nicht aber in dem heidnischen oder christlichen Adel nachgewiesener Zuname (vgl. De Vit, Onomasticon, v. Ampliatus). Eine zweite Inschrift, welche Aurelius Ampliatus seiner Gattin Aurelia Bonifatia widmete, dürfte ins zweite Jahrhundert zu setzen sein. Das Gentilicium Aurelius lässt auf Freigelassene der gens Aurelia schliessen, welche in der Katakombe der hl. Domitilla vorzüglich durch Petronilla vertreten ist. Es stellt sich natürlich die Vermuthung ein, dass unser Ampliatus mit demjenigen des Römerbriefes (16, 8: salutate Ampliatum) in Beziehung steht; ich für meinen Theil sehe kein Hinderniss, die Identität beider Personen anzunehmen; die Entstehung unseres Cubiculums braucht höchstens zwanzig Jahre nach der Abfassung des Römerbriefes zu fallen.

Der Aufsatz »Pettine adorno di simboli cristiani trovati in Chiusi« (p. 75 f.) beschäftigt sich mit dem früher schon erwähnten, sehr interessanten Kamme aus Chiusi, bei welcher Gelegenheit diese Gattung altchristlicher Monumente eingehender besprochen wird.

Bei Herstellung des Grabes Pius' IX. in S. Lorenzo fuori-le-Mura fanden sich alte Grabanlagen, welche de Rossi (p. 86 f.) mit der Bestattung einiger Päpste des 5. Jahrhunderts (Zosimus, Sixtus III, Hilarius) in Verbindung bringt. Von andern Beisetzungen gab eine lange gereimte Inschrift des 13. Jahrhunderts in abwechselnd schwarzen und rothen Charakteren, an einem Pilaster angebracht, Nachricht (p. 87). Bei dieser Gelegenheit gelang es zugleich, ein früher, um 1838, bereits zum Vorschein gekommenes Inschriftenfragment als das Epitaph des P. Zosimus (418) zu constatiren (p. 93 f.).

Eine auf heidnischen wie christlichen Denkmälern vorkommende Curiosität sind die sog. abcedarischen Inschriften; Alphabete oder Anfänge des Alphabets, welche in den meisten Fällen eine Andeutung des jugendlichen, noch mit den Anfängen der Bildung und des Lebens beschäftigten Alters der beigesetzten Person enthalten. De Rossi (IV. Heft, p. 125 f.) zeigt nun, dass, wo auf christlichen Steinen das Kreuz mit dem ABC zusammen erscheint, eine Bezugnahme auf die Einführung des Täuflings in die Geheimnisse des christlichen Glaubens statt hat, wie dies noch im 9. Jahrhundert Remigius von Auxerre (Remig. Antiss. Tract. de dedic. eccl. bei Martène De antiq. eccl. ritib. II, 13, ord. 11: quid autem per alphabetum nisi initia et rudimenta doctrinae sacrae intellegi convenit?) ausspricht. Weiter zeigt er in sinnigster Weise den Zusammenhang dieser epigraphischen Eigenthümlichkeit mit der Sitte, welche jetzt noch im Rituale Romanum bei der Einweihung von Kirchen vorgeschrieben ist, dass der Bischof nämlich mit der Spitze des Hirtenstabes das griechische und lateinische Alphabet in zwei Linien in die Asche auf den Boden des Gebäudes einschreibt; so zwar, dass die beiden Linien sich kreuzen und die Form der crux decussata (X) sich daraus ergibt — eine Herübernahme der altrömischen Sitte, nach welcher laut Varro (L. Lat. VII, 2) die Auguren die Grenzen des Templum bestimmten: das X ist nichts anderes als der altrömische cardo maximus, nur mit der aus der Aehnlichkeit mit dem Kreuze und dem Anfangsbuchstaben von Χριστός sich von selbst ergebenden mystischen

Beziehung auf Christus. Daher die Gromatici veter. (ed. Lachmann I, 362): Christus Dei filius, per quem et PAX TERMINATIONIS in terra processit.

Eine Marmortransenna des Museums in Capua (p. 147) gibt Veranlassung zur Besprechung der fores clatratae und der fenestellae clatratae des Alterthums.

Endlich wird Bericht gegeben über die neuesten Ausgrabungen, welche die Commissione di archeologia sacra in den Katakomben anstellen liess. Ausser der Aufdeckung des Cubiculum des Ampliatus fanden Ausgrabungen in S. Priscilla, S. Callisto, wo einige Inschriften zu Tag kamen, in S. Pietro e Marcellino und bei S. Lorenzo statt. Das unter der Nische der hhl. Petrus und Marcellinus liegende Coemeterium ad Duas Lauros wurde vollständiger aufgedeckt; einem Bericht über diese Ausgrabungen haben wir noch entgegenzusehen, doch kann ich schon, nachdem ich dieselben persönlich mit de Rossi in Augenschein genommen, bemerken, dass mehrere Darstellungen der mystischen Mahlzeit gefunden wurden, welche willkommene Pendants zu den früher schon bekannten Scenen mit der Inschrift IRENE DA CALDA etc. bieten. Die an der Via Tiburtina, nahe der Basilika des hl. Laurentius, vorgenommenen Ausgrabungen zeigten die Substructionen einer mächtigen Basilika, unstreitig derjenigen, welche Prudentius einst als Basilika des hl. Hippolytus gekannt und beschrieben, und in deren unmittelbaren Nähe im 16. Jahrhundert die berühmte Hippolytusstatue gefunden wurde.

Das III. Heft vervollständigt das Protokoll über die Sitzungen des Vereins der Cultores antiquitatis christianae. Bruzza und de Rossi sprechen über kleine aus Goldblech gearbeitete Kreuzchen, wie deren mehrere im Museo vaticano erhalten sind und kürzlich eines bei Piacenza zum Vorschein kam; diese Kreuze wurden auf die Kleider der Verstorbenen aufgenäht, eine Sitte, welche der longobardischen Periode des 7. Jahrhunderts angehört (p. 101). Stornaiolo spricht über seine Untersuchungen in den Katakomben von S. Gennaro in Neapel (p. 103), Stevenson und de Rossi über die Gruppe von Cömeterien an der Aurelia vecchia und die Aufdeckung von Resten der Ecclesia s. Callisti papae et martyris auf dem Cömeterium des Calepodius (p. 104, 105). — Marucchi legt die Zeichnung eines christlichen Sarkophags vor, welcher ein philosophisches Gespräch zwischen einem Manne und einer Frau (Sokrates und Diotima, wie auf dem von Jahn erklärten Sarkophag der Musen im Louvre?) darstellt; de Rossi hält dafür, dass dieses Denkmal einer der Särge sei, welchen die Christen fertig gearbeitet in den Magazinen kauften und wobei sie sorgfältig Sujets wählten, die nach Inhalt und Form dem christlichen Bekenntniss keinen Anstoss gaben (p. 107). Bruzza gibt Nachricht von dem »Coemeterium ad aquas altas« oder S. Laurentii bei Subiaco, welches, obgleich sub dio, in den alten Quellen gleichfalls catacomba heisst (p. 108); der Marchese Eroli zeigt die Zeichnung eines Altars etwa des 9. Jahrhunderts in S. Oreste am Soracte vor (p. 109). Marucchi lenkt die Aufmerksamkeit der Anwesenden auf eine Darstellung des Mahles in Emmaus im Kircherianum (? p. 111), Bruzza auf einige altchristliche Ringe und Toilettegegenstände (p. 112 f.), Lanciani auf die aus einer Fabrik aus Ostia herrührenden Lämp-

chen mit ANNI·SER, über welche seiner Zeit auch Le Blant geschrieben hat. Dieselbe Officin stellte Lampen mit heidnischen Scenen her; Lanciani glaubt, dass der Fabrikant auf Bestellung christliche wie heidnische Sujets auf seinen Lampen dargestellt habe, de Rossi vielmehr, dass derselbe das Bekenntniss gewechselt habe (p. 114). Armellini bespricht eine merkwürdige Darstellung des mystischen Schiffes und eine africanische Bleibulle (p. 115). Eine von Bruzza vorgezeigte Lampe aus Ostia bietet die bisher auf Thonarbeiten nicht beobachtete Zusammenstellung des kreuzförmigen Ankers mit Fisch und Schiff (3. Jahrh.). Bei dieser Veranlassung wird die von Le Blant seiner Zeit aufgestellte Regel bestätigt, nach welcher die älteren Lampen einen durchbohrten, die jüngeren einen offenen Griff haben (p. 116). Fortnum legt einen geschnittenen Stein aus einem Ringe vor, welcher den guten Hirten unter einem Baum, auf dem eine Taube sitzt, vorstellt (3. Jahrh.). Lumbroso macht kritische Bemerkungen zu dem von Larson publicirten Plan des altchristlichen Alexandrien (p. 117). Gamurrini theilt eine altchristliche im Dom von Orvieto gefundene Inschrift mit (p. 117). Prof. Kraus referirt über seine im Frühjahr 1880 ausgeführte Reise nach Sicilien und die christlichen Alterthümer dieser Insel, besonders die Katakomben von Syrakus. Er wendet sich hier besonders gegen die von V. Schultze aufgestellte Behauptung von Urnengräbern in diesem christlichen Cömeterium. Schultze hat die für Aufnahme von Epitaphien bestimmten Nischen für eine Herübernahme der vorchristlichen Columbarien angesehen; De Rossi ergänzt diese Mittheilungen durch Hinweis auf die Thatsache, dass eine Anzahl der in Catania aufbewahrten christlichen Inschriften aus Rom stamme und theilweise Copien seien, wie solche Copien römischer Epitaphien sich auch in Ravenna befinden (p. 118). De Rossi legt dann die neueste Publication des Prof. Kondakow vor, eine in den Katakomben des Chersones gefundene Glasschale mit Moses, der an den Felsen schlägt, vermuthlich eine eucharistische Patene (p. 119). Prof. Kraus referirt über die den römischen Katakomben mit ihren Arcosoliengräbern nachgebildete Anlage des Felsengrabes des hl. Maximianus zu Salzburg (p. 119). Der Abbate Le Louet gibt Nachricht über unterirdische Grabanlagen bei Rignano (p. 119). Gamurrini zeigt ein Bronzesiegel vor mit der Inschrift M·ANTONI SEVERIANI C·V, in welchem de Rossi die Lösung der bisher nicht mit Sicherheit gelesenen Siegel auf der Inschrift der area ad sepulcra der Gläubigen zu Caesarea in Mauretanien findet (ECLESIA FRATRVVM HVNC RESTITVIT TITVLVM M·A·I·SEVERIANI·C·V, wo also zu lesen ist Marci Antonii Iulii (?) SEVERIANI Clarissimi Viri (p. 120). — Unter mehreren von Bruzza vorgewiesenen Ringen und Steinen befindet sich ein gnostischer Stein mit Sonne und Mond und verschiedenen unerklärten Attributen (p. 120). — Marucchi kommt auf die von ihm schon besprochene Darstellung des Mahles in Emmaus zurück und stellt eine gleiche Scene der Holzthüre von S. Sabina mit dem Kircher'schen Sarkophagrelief zusammen (p. 120 f.). — Le Blant legt die Zeichnung eines christlichen Sarkophags mit Daniel zwischen den Löwen, nicht in Relief, sondern in Graffito, vor. Der bei Charenton gefundene

Sarg scheint dem Mittelalter anzugehören und zeugt mit seinen mythologischen Beigaben für das Fortleben antiker Motive (p. 122).

Ehe wir uns von de Rossi trennen, erwähne ich einige kleinere Arbeiten des überaus thätigen Gelehrten, welche zwar unser Gebiet der ältesten christlichen Jahrhunderte nicht unmittelbar betreffen, aber doch vielfach streifen: das »Esame storico ed archeologico dell' Immagine di Urbano II Papa e delle altre antiche pitture nell' oratorio di s. Nicola entro il Palazzo Lateranense« (abgedr. in der Zeitschrift »Gli Studî in Italia«, IV, fasc. 1—2; Rom. 1881); »Gli Statuti del Comune di Anticoli in Campagna con un atto inedito di Stefano Porcari« (abgedr. in »Studi e Documenti di Storia e Diritto« II, 1881); die »Note di Topografia Romana raccolte dalla bocca di Pomponio Leto e testo Pomponiano della Notitia Regionum urbis Romae« (abgedr. ebend. III, 1882); Das Gutachten über die Herstellung eines Altars in Grottaferratta (»Parere del Commendator G.B. de Rossi intorno ai lavori per ridurre l' altare della chiesa abbaziale di s. Maria di Grottaferrata alle forme prescritte dal greco rito«, Grottaferrata, coi tipi della badia, 1881).

Endlich wird den Freunden christlicher Archäologie nicht uninteressant sein zu wissen, dass Prof. Jos. Cugnoni, der verdienstvolle Bibliothekar der Chigiana, in seinen zum 60. Geburtstage de Rossi's gedruckten (nicht im Buchhandel erschienenen) Vota et praeconia ein Verzeichniss sämmtlicher Schriften des grossen Archäologen gegeben hat.

Nächst de Rossi's Arbeiten ist Garrucci's »Storia dell' arte cristiana« die bedeutendste Bereicherung, welche unser Gebiet seit den letzten Jahren zu verzeichnen hat. Es ist über das Werk mehrfach in dieser Zeitschrift berichtet worden; ich beschränke mich darum auf einige Bemerkungen.

Die im Jahre 1873 mit dem zweiten Band begonnene »Storia dell' arte cristiana« ist nun endlich abgeschlossen, nachdem 1880 und 1881 der sechste Band mit den Tafeln CDV—D (Sculture non cimiteriali, d. h, also Altäre, Reliefs von Ambonen, Capitelle, Statuen, Kreuze, Crucifixe, Staurotheken, Gläser, Ampullen, Elfenbeingefässe, Diptychen, Evangeliendeckel, Eimer, Löffel, Schüsseln, Tassen und Platten, Lampen, geschnittene Steine, Ringe, Medaillen, Münzen, Labara, das Spottcrucifix vom Palatin, figurirte Inschriftsteine — die doch freilich nicht unter die Rubrik sculture non cimiteriale passen —, jüdische Gemälde und Sculpturen, die Denkmäler phrygischen Aberglaubens aus Prätextat, die Holzthüre von S. Sabina u. s. f.) und 1881 der erste publicirt worden sind (Prato, Gaet. Guasti). Dieser erste Band enthält in seinem ersten Theile die Teorica, also eine systematische Abhandlung über altchristliche Kunst, in welcher Buch I von dem Charakter derselben im Allgemeinen, Buch II von dem Menschen (Nacktheit, Bekleidung, liturgische Gewänder, Gesten), Buch III von der Symbolik, Buch IV von den Personificationen, Buch V von den Typen des Alten Testamentes, Buch VI von denen des Neuen Testamentes handelt. Der zweite Theil gibt »Annali«, eine chronologische Aufzählung und Erörterung der Kunstdenkmäler vom 1. bis zum 8. Jahrhundert, und ausserdem die Kunst betreffende Auszüge aus den Kirchenschriftstellern von 814—820 (Ermoldus Nigellus, Walafried Strabo etc.). Ein

Index zu dem Ganzen fehlt leider, wodurch die Brauchbarkeit des Werkes in hohem Grade vermindert wird.

Garrucci's ausgebreitete Erudition auf dem Felde der profanen wie der kirchlichen Archäologie ist zu anerkannt, als dass es einer weitern Bestätigung derselben bedürfte. Nicht minder kennt alle Welt den Scharfsinn und die glückliche Combinationsgabe des gelehrten Jesuiten. Damit sind die wesentlichen Vorzüge seiner »Storia« berührt. Das Buch ist ein unentbehrlicher Thesaurus rei christianae geworden; zahlreiche Denkmäler verdanken seinen Ausführungen ihre bessere, zuweilen ihre definitive Erklärung. Nachdem ich dies unumwunden anerkannt, muss ich ebenso unumwunden erklären, dass das Werk in vielfacher Hinsicht hinter dem zurückbleibt, was man billigerweise erwarten durfte. Zunächst musste von demselben die programmmässige Vollständigkeit erwartet werden: aber eine nicht unbedeutende Anzahl von Denkmälern ist nicht aufgenommen: Sarkophage, Gemälde, Elfenbeine, Gläser, Ringe u. s. f. Man konnte weiter verlangen, dass der erläuternde Text zu den Tafeln die früheren Publicationen erwähne: Garrucci publicirt dagegen eine Reihe von Denkmälern, ohne den Leser auch nur mit einer Silbe ahnen zu lassen, dass dieselben längst und stellenweise besser als bei ihm abgebildet und besprochen sind; entweder kennt er die Litteratur nicht oder er geht mit souveräner Verachtung an ihr vorbei. Er kann also nicht übel nehmen, wenn man seinen Text in vielen Fällen für unzureichend, in manchen ganz unwissenschaftlich findet; und damit dürfte eine der schwächsten Seiten des Werkes berührt sein, der stellenweise auffallende Mangel historischer Kritik, wie er z. B. in den Ausführungen über die εἰκόνες ἀχειροποιηταί entgegentritt. In dieser Hinsicht steht Garrucci weit hinter de Rossi zurück, nicht minder hinsichtlich der Zuverlässigkeit und Fides seiner Angaben. Die Tafeln, in Kupferstich hergestellt, geben eine grosse Anzahl von Monumenten nicht besser als sie bisher bekannt waren, die Ausführung derselben ist sehr ungleich. So ist das Zurückgehen auf ältere Publicationen keineswegs überflüssig gemacht.

Zwar dem Mittelalter Roms zunächst gewidmet, aber auch für die Geschichte der altchristlichen Bauwerke der ewigen Stadt nicht unwichtig ist Pasquale Adinolfi's grosses Werk, welches, nach dem kürzlich erfolgten Tode des Verfassers, nun leider mit seinen zwei Bänden als Torso dastehen wird [1]).

II.

Frankreich hat in den letzten zwei Jahren kein grösseres Werk über christliche Archäologie hervorgebracht: Le Blant's grosse Publication über die römisch-christlichen Sarkophage Galliens, eine Art Fortsetzung der »Sarcophages d'Arles» (Paris 1878, 4°) ist in Vorbereitung, aber noch nicht erschienen. Von kleineren Studien dieses bedeutendsten Vertreters unseres Gebietes jenseits der Vogesen seien seine sehr beachtenswerthen Untersuchungen über die Acta Martyrum und die Märtyrergeschichte, dann über einen Sarkophag zu Luc

[1]) Adinolfi: Roma nell' eta di mezzo. I—II. Roma 1881, Bocca. 8°.

(Béarn) erwähnt, welcher eine bemerkenswerthe Variante des Opfers Isaaks und Daniels in der Löwengrube bietet[2]). Ein splendid ausgestattetes Werk über den hl. Martin gab der Pariser Archivar Lecoy de la Marche[3]): schade nur, dass weder der historische noch der archäologische Text den Anforderungen heutiger Kritik entspricht. Immerhin bietet das Buch eine Reihe willkommener oft von vorzüglichen Illustrationen begleiteter Beiträge zu einer Monographie des h. Martin. Ein kleines archäologisches Wörterbuch veröffentlichte der Architekt E. Bosc[4]). Es ist billig, gut gedruckt und gut illustrirt, im Wesentlichen nur ein Lexikon der archäologischen Termini; ohne aber die Realien hinreichend auszuscheiden; für die Franzosen, welchen seit Caumont's kleinem Dictionnaire der archäologischen Termini etwas Aehnliches nicht geboten wurde, trotz vielfacher Schwächen ein brauchbares Handbuch, welches auch den Vortheil hat, nur einige Franken statt der 15 M. des Otte'schen archäologischen Wörterbuchs zu kosten.

Die »Revue archéologique« hat wie in früheren Jahren einige, wenn auch seltene Beiträge zur christlichen Archäologie gebracht: so, ausser Le Blant's Aufsätzen, die Fortsetzung der trefflichen Studien von E. Müntz über die christlichen Mosaiken Italiens[5]), in welchen die Apsidialmosaiken von S. Giovanni im Lateran und Maria Maggiore besprochen werden. Einen verwandten Gegenstand behandeln dessen Verfassers neueste Studien über die Geschichte der Malerei[6]), welche ursprünglich in Lichtenberger's »Encyclopédie des sciences religieuses« erschienen waren. Müntz gibt hier einen Ueberblick über die Entwickelung der christlichen Malerei bis zum 16. Jahrhundert, mit besonderer Berücksichtigung der in unseren kunstgeschichtlichen Handbüchern bisher so stiefmütterlich behandelten Ikonographie. Im Allgemeinen wird man seinen Ausführungen nur beistimmen können; doch möchte ich meinen Vorbehalt machen gegen den p. 42 gemachten Versuch, den Einfluss des Byzantinismus im Mittelalter, im Gegensatz gegen die Tendenzen der gegenwärtigen deutschen Kunstforschung, wieder in seine alten »Rechte« einzusetzen.

Die »Revue archéologique« brachte weiter aus der Feder Louis Lefort's eine Chronologie der römischen Katakombengemälde, welche zwar nicht auf neue selbstständige Untersuchungen gegründet ist, im Wesentlichen sich an

---

[2]) Le Blant: Les Acta Martyrum et leurs sources (Extr. de la Nouvelle Revue hist. de droit français et étranger. Paris 1879). — Histoire d'un soldat goth et d'une jeune fille d'Edesse (Séances de l'Acad. des Inscr., 18 nov. 1881). Paris 1881. 4⁰. — Le Sarcophage de Luc de Béarn (Rev. archéol., sept. 1880).

[3]) Lecoy de la Marche: Saint-Martin, Tours 1881, Mame et fils. 4⁰. Pr. M. 22,50.

[4]) Bosc, E.: Dictionnaire général de l'archéologie et des antiquités chez les divers peuples. Illustré de 450 gravures. Paris 1881, F. Didot. 12⁰.

[5]) Müntz, E.: Notes sur les mosaïques chrét. d'Italie, VI. Des éléments antiques dans les mosaïques romaines du moyen-âge (Rev. arch. 1879, 109—117).

[6]) E. Müntz: Études sur l'Histoire de la Peinture et de l'Iconographie chrétienne Paris 1882, Fischbacher. 58 pp. in 8⁰.

die Angaben de Rossi's und Garrucci's hält, aber immerhin einen nützlichen und brauchbaren Ueberblick gewährt[7]). Ein kleiner Aufsatz des verdienten Philologen E. Miller publicirt ein byzantinisches goldenes Ohrlöffelchen mit Glückwunsch für die Besitzerin [8]).

Frankreich besitzt bekanntlich in der »Revue de l'art chrétien« [9]) ein besonderes Organ für christliche Kunst, dem man nur wünschen könnte, dass es mit mehr Kritik redigirt werde und dessen Mitarbeiter die Leser überaus verbinden würden, wenn sie sich einer conciseren und weniger gesprächigen Darstellung befleissigten. Aus den Aufsätzen der beiden Jahrgänge 1880/81 hebe ich heraus: die langathmige und in ihren wesentlichen Aufstellungen wohl verfehlte Studie des Abbé Davin über die sogenannte Cappella greca der Priscillakatakombe; Grimouard's de St. Laurent Aufsatz über gewisse Darstellungen der Geburt Jesu Christi; Ch. de Linas' Ueberblick über die retrospectiven Ausstellungen zu Brüssel, Düsseldorf, Paris (Union centrale des Beaux-arts) mit beachtenswerthen Notizen über eine Reihe der ausgestellten Werke, namentlich der Elfenbein- und Goldschmiedekunst; Rohault de Fleury's Publication des von ihm dem 5. Jahrhundert zugeschriebenen Tabernakels der S. Agnesencapelle bei Spoleto (mit Abbildung). Aus 1881: Martinow's Artikel über den Graner Domschatz; Cullier Ueber ein Reliquiar zu St. Pardoux in Guéret; Farcy Ueber den alten Domschatz von Angers; Corblet Ueber die sogenannten »Mesures de dévotion«; Rattandier Ueber eine Bilderhandschrift des Cardinals von York; Mascarel Ueber Savonarola und die Renaissance; Linas Ueber einige neue Erwerbungen des Louvre; Barbier de Montault Ueber die Mosaiken von Mailand.

Nicht unerwähnt sei ferner, dass das seit 1880 bestehende »Bulletin critique d'histoire, de littérature et de théologie« des Abbé Prof. L. Duchesne (redig. von Beurlier), obgleich von allgemeinerm Charakter, mit Vorliebe sich der christlichen Alterthumswissenschaft zuwendet und manche sichtlich fördernde und beachtenswerthe Besprechungen aus Duchesne's Feder bringt.

Die neuesten africanischen Unternehmungen der Franzosen sind auch für die christliche Archäologie nicht ohne Nutzen geblieben. Zwar erfuhren die im Louvre ausgestellten sogenannten »Fouilles d'Utique« des Herrn d'Hérisson durch Le Blant und Berger die verdiente Abfertigung [10]), aber ein wie reiches Gebiet sich in Tunis für unsere Studien öffnet, zeigen die gelegentlichen Mittheilungen des P. Delattre [11]) und die die Errichtung einer archäo-

---

[7]) Lefort: Chronologie des Peintures des Catacombes Romaines (Rev. arch. 1880, sept.—déc.). Paris 1881, Didier & Co. 56 pp. in 8°.

[8]) Miller, E.: Cure-oreille byzantin etc. (Rev. arch. 1879, VII, 39—45).

[9]) Corblet: Revue de l'art chrétien, Revue trimestrielle, 24e — 25e année (XXX—XXXI de la collection). Arras et Paris 1880—81, Dumoulin & Co. Kürzlich ist der Canonicus Corblet von der Redaction zurückgetreten.

[10]) Le Blant, Berger etc.: L'exposition de la cour Caulaincourt au Louvre (fouilles d'Utique). Rev. archéol. 1881, octobre.

[11]) Z. B. Revue archéol. 1881, juill., p. 22.

logischen Station für das alte Karthago fordernde Broschüre des Erzbischofs von Algier, apostolischen Vicars von Tunis und jetzigen Cardinals, Msgr. La Vigerie [12]).

III.

Spanien und Portugal haben in den letzten beiden Jahren sehr wenig aufzuweisen. Die im Uebrigen bemerkenswerthe Abhandlung Estacio da Veiga's über die Alterthümer von Mertola [13]) bringt hauptsächlich nur Inschriften, darunter über ein Dutzend christlicher mit einigen particularen Formeln wie MEMOR NOS REQVIESCAT, MINISTRAVIT IN PRESBYTERIO. Für die mittelalterliche Ikonographie ist die fleissige Arbeit des Jesuiten S. Jose Eugenio de Uriarte über die Darstellung von Ochs und Esel am Portal von Belen beachtenswerth [14]).

IV.

Bedeutenderes haben wir von England zu berichten. Hier ist zunachst Smith's und Cheetham's grosses Dictionary vollendet worden [15]), über welches in dieser Zeitschrift (IV. 88) bereits berichtet wurde [16]); ein vorzügliches Werk, dessen sich jeder Freund der christlichen Alterthumsforschung nur zu freuen hat, so oft er auch im Einzelnen entgegenstehender Ansicht sein [17]) oder so fern er der in demselben hervortretenden theologischen Auffassung auch stehen mag. Eine wirklich namhafte Leistung ist Anderson's Culturgeschichte Schottlands in der ältesten christlichen Zeit [18]), ein Buch, in welchem der kenntnissreiche und gewandte Vorstand des antiquarischen Museums zu Edinburgh in ausgiebigster Weise die Denkmäler herbeizieht und in mustergültiger Weise verwerthet. In gewisser Beziehung berührt sich das Werk mit der Schrift seines Collegen, des Dr. Mitchell, über Vergangenheit und Gegenwart [19]). Umfangreicher als diese Arbeiten ist das Werk eines englischen

---

[12]) De l'utilité d'une mission archéologique permanente à Carthage. Lettre à M. le secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres par l'archevêque d'Alger. 1881, avril. 64 pp. mit 5 Tafeln, darunter pl. 5: ein 1881 zu Karthago gefundenes Mosaik, eine christliche Märtyrin darstellend.

[13]) Sebastião Philippes Martins Estacio da Veiga: Memoria das Antiguidades de Mertola, observadas em 1877 e relatadas. Lisboa 1880; dazu Hübner: D. Literaturz. 1881, Nr. 28, p. 1119.

[14]) Uriarte, P. Jose Eugenio de: El Buey y el Asno en el Portal de Belen. Dissertacion critica. Madrid 1880.

[15]) Smith, Will. and Cheetham, Samuel: A Dictionary of Christian Antiquities. Vol. II. London 1880, John Murray. pp. X, 899 bis 2060.

[16]) Vgl. IV, 88.

[17]) Vgl. meine Ausführungen über den I. Band Repertor. I, 417.

[18]) Anderson: Scotland in Early Christian times. Edinburgh 1881, Dav. Douglas.

[19]) Mitchell: The Past in the Present. What is Civilisation? Edinburgh 1880.

Geistlichen über die Katakomben, welches übrigens nicht in England, sondern in Paris und in französischer Sprache ausgegeben wurde [20]).

Herr Theophil Roller hat sich offenbar vorgesetzt, das Studium der Roma Sotterranea von dem Boden katholischer Anschauungen wegzuziehen, auf welchem es sich bis jetzt unter den Händen de Rossi's und seiner Freunde bewegt hat. Er bespricht in den 50 ersten Capiteln seines Buches die Construction der Katakomben, Gräber, Cubicula, Fossoren, angebliche Marterinstrumente, Gefässe und Ampullen, Handwerkszeug der Fossoren, die altchristlichen Symbole, Gemälde und Epitaphien, die hervorragendsten Krypten von S. Priscilla, Lucina, den Ichthys, die Sacramentskapellen von S. Callisto, die ersten Lampen, halbheidnische Sujets, die Grabstätte der Päpste im dritten Jahrhundert, Märtyrer- und Todtencult, Moses, Noe, Orpheus, Jonas, den guten Hirten, Pastoralscenen, Scenen aus dem Winzerleben, den Sarkophag von S. Paolo, die Oranten von S. Saturnino. Im zweiten Band werden ebenfalls in 50 Kapiteln besprochen: die Oranten zwischen Heiligen, Todte und Heilige, Agapen und Gefässe, Tobias und der Fischer, Odysseus, die Graffiti der Papstgruft, eine Reihe namhafter Sarkophage, die Inschriften des P. Damasus, Altäre und Kathedren, die Darstellungen Christi, der Madonna, der Apostel; Petrus und Paulus; die Goldgläser; die Epitaphien des 5. und 6. Jahrhunderts, die Devotionsmedaillen und Enkolpien (bei welcher Gelegenheit der Verfasser Enkolpien und Scapuliere verwechselt und also letztere bis ins christliche Alterthum heraufreichen lässt!); die ältesten Crucifixe, die Acheiropoeten, Lucasbilder, S. Sindones u. dgl.

Das wirre Chaos dieser Inhaltsangabe erklärt sich einigermaassen aus dem Bestreben des Verfassers, die gesammte Entwickelung der altchristlichen Kunst chronologisch darzustellen; ein Versuch, der an sich schon schweren Bedenken unterliegt, der aber bei dem gegenwärtigen Stand der Dinge zu einer vielfach willkürlichen Systematisirung führen und dem Werke alle Uebersicht rauben musste — ein Uebelstand, welcher um so empfindlicher wirkt, als ein alphabetisches Sach- und Wortregister fehlt. Schlimmer ist der durchweg dilettantische Charakter des Textes. Der Verfasser will, laut seiner eignen Ankündigung, ein accurates, durch seine eignen Studien controlirtes Resumé der bisherigen Forschungen geben; dagegen stellt sich sein Text dar als im Stil der Pariser illustrirten Salonwerke auf ein grosses nicht gelehrtes Publicum berechnet: von einer auf die Quellen gegründeten und durch sie unterstützten wissenschaftlichen Kritik ist im Allgemeinen nicht die Rede. Der Verfasser zeigt sich aber zu einer solchen schon dadurch nicht im Stande, dass er sich mit einem grossen Theil der archäologischen Litteratur unserer Tage als ganz unbekannt erweist. Von den Arbeiten italienischer Forscher der Gegenwart kennt er ausser de Rossi und Garrucci bloss Armellini's Buch über S. Emerenziana; von den tüchtigen Untersuchungen Stevenson's und

---

[20]) Roller: Les Catacombes de Rome. Histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du Christianisme. 2 vol. Paris 1881, Vve. Morel & Cie., XXXVI 301 pp., 51 planches; 361 pp., 50 planches. 4°. Pr. M. 200.

Marucchi's wird nicht gesprochen. Von deutschen Schriften sind ihm bloss Ludwig's »Blick in die römischen Katakomben, 1876« (ein populärer Auszug aus meiner Roma Sotteranea) und M. Vict. Schülze's (!) »Aperçu über die Katakomben von S. Gennaro« bekannt. Von Piper's »Mythologie der christlichen Kunst«, von Hübner's »Christlichen Inschriften Spaniens und Englands«, von Lipsius' »Untersuchungen über die älteste römische Bischofgeschichte«, von der Litteratur über das Associationswesen (Mommsen, Foucart, Henrici etc.) kennt er nichts. Wo Litteraturangaben gemacht werden, sind dieselben oft höchst ungenau; so wird de Rossi eine Untersuchung der Katakombe von Melos beigeschrieben, welche von unserm deutschen Archäologen Ross geführt wurde (p. XII).

Ich kann demnach nicht zugeben, dass Roller's »Catacombes de Rome« unsere Wissenschaft wesentlich gefördert hätten; doch erkenne ich die warme Begeisterung des Verfassers für den Gegenstand gern an und zolle der typographischen Ausstattung und den artistischen Beilagen des Werkes alles Lob. Die hundert Tafeln in photographischem Druck bringen eine grosse Anzahl von Denkmälern zum erstenmal in einer Weise zu allgemeiner Kenntniss, welche eine erwünschte Controle bisher nur im Kupferstich oder Holzschnitt bekannter Monumente gestatten. Ausserdem bilden diese Tafeln ein sehr werthvolles Material für den Unterricht und den Vortrag.

V.

Dass auch Skandinavien dem unterirdischen Rom seine Aufmerksamkeit zuwendet, bezeugt die kleine, zum Theil mit den Holzschnitten meiner »Roma Sotterranea« ausgestattete Schrift des Dr. Julius Centerwall, welche in Prof. Gustaf Retzius' Sammlung (Ur vår tids Forskning, Nr. 27) erschienen ist[21]) und den Zweck hat, das grosse gebildete Publicum Schwedens mit den Hauptergebnissen der Katakombenforschung bekannt zu machen. Einen mehr gelehrten Zweck verfolgt des Professors L. Dietrichson[22]) in Christiania »Geschichte des Christusbildes«, die erste Gesammtdarstellung dieses für die christliche Ikonographie und Kunst so hochwichtigen Gegenstandes, welche uns überhaupt gereicht wird. Der Verfasser dieser geistvoll und methodisch geführten Untersuchung unterwirft zunächst die mittelalterlichen Angaben über Person und Aussehen Jesu Christi, dann die sog. Acheiropoetenbilder, Lucasbilder, Veronicabilder, das Abgarusbild und die Statue des Herrn zu Paneas der Kritik; er untersucht dann, ob und welche ideale Typen den alten Christen vorschwebten, als sie anfingen, Christus zu bilden (Apollo, Zeus, Dionysos, Serapis, Asklepios; Hermes Kriophoros). Sodann werden die in der christlichen Kunst auftretenden Typen des Christusbildes verfolgt (Typus der Katakomben, der Mosaiken, der romanisch-gothische Salvatortypus, die Crucifixtypen; weiter

[21]) Centerwall, Jul.: Romas Kristna Katakombes. Stockholm, s. a. (1880) Samson & Wallin. Pris 2 Kronor.

[22]) L. Dietrichson, Professor ved det Kongl. Norske Universität i Christiania: Christusbilledet. Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Oplosing. Kjobenhavn 1880, Gyldendalske Boghandels Forlag. 444 pp. in 8⁰.

der Typus der Renaissance bis herab zu den Erzeugnissen der neuesten Kunst (Nazarener, Thorwaldsen u. s. f.). Als Gesammtergebniss dieser ganzen Untersuchung wurden am Schlusse des Werkes nachstehende Sätze aufgestellt:

1) Dass jedes Volk und jede Zeit ihr eignes Bild malt, indem sie ihren Gott, ihren Christus, ihr Ideal zu künstlerischer Darstellung bringt.

2) Dass noch hinter den sichtbaren künstlerischen Einflüssen von Schule, Nationalität, Zeitrichtung u. s. f. ähnliche geistige Bewegungen, auf analoger Culturbasis entstanden, sich ganz ohne Beziehung auf Confession oder Dogma auch einen ähnlichen innerlich verwandten künstlerischen Ausdruck schaffen.

3) Dass diese Eigenthümlichkeit der Kunstentwickelung auf die objective Natur des Schönen hinweist, welches nicht von wechselnden Personen und Zeiten abhängt, mögen diese immerhin verschiedene und wechselnde Begriffe von dem was schön ist haben.

4) Dass das wahre künstlerische Bild des Göttlichen das der höchsten menschlichen Schönheit ist, und dass diese Schönheit sich nur im Laufe der Weltgeschichte völlig entschleiert, weil die Weltentwickelung eine vernünftig-zusammenhängende Gottesoffenbarung von steigender Klarheit ist.

5) Dass das hohe Wort Lessing's sich an der Geschichte des Christusbildes bewährt, »nur die missverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt«.

Mit diesen Sätzen wird sich im Wesentlichen jeder Sachkundige einverstanden erklären [23]), wenn man auch der Annahme des Verfassers über die bewusste Verwendung vorchristlicher Typen seine Zustimmung verweigern muss.

VI.

Wir kommen zu Deutschland. Das Verhältniss der bildenden Kunst zum Christenthum ist, in populären Vorträgen, von mehreren protestantischen Theologen der Betrachtung unterzogen worden. Ueber Frommel's [24]) »Christenthum und bildende Kunst« hat das Repertorium bereits berichtet (V, 90 f.). Ein wohlgemeinter, von liebevoller Auffassung der Sache zeugender, wenn auch Neues nicht bietender Versuch ist auch das Schriftchen von A. Wächtler [25]).

Victor Schultze hat in seinen »Archäologischen Studien« es unternommen, den Betrieb der christlichen Alterthumsforschung auf einen ganz neuen Fuss zu setzen [26]); das Repertorium hat bereits (III, 423 f.) über diesen Versuch berichtet, auf den, nach meiner Besprechung in der »Lit. Rundschau« (1881, 1—2) von Neuem einzugehen ich um so weniger Veranlassung habe,

[23]) Eine eingehende Besprechung des Dietrichson'schen Werkes bringt das Repertorium von einer andern Hand.

[24]) Frommel: Christenth. und bildende Kunst. Heidelb. 1880.

[25]) Wächtler, A.: Die bildende Kunst als Auslegerin der hl. Schrift Halle 1880.

[26]) Schultze, V.: Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880.

als meines Wissens Niemand, der auf dem Gebiete altchristlicher Denkmäler eine Stimme hat, Herrn Schultze beigetreten ist. Wenn er sich (Ztschr. f. K.-G. V, 443) auf Fr. Overbeck's[27]) und Springer's Zustimmung beruft, so kommt, was erstern anbetrifft, auf das Urtheil eines den Monumenten fremden Theologen nichts an; Springer aber hat in seiner Abhandlung »Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter« [28]) für die Interpretation mittelalterlicher Kunstwerke Grundsätze verfochten, welche sich in nichts von denjenigen unterscheiden, nach denen de Rossi und ich die Malereien und Sarkophage der Katakomben erklären.

In einer kleinen Abhandlung der Luthhardt'schen Zeitschrift hat V. Schultze die Frage der Blutampullen wieder aufgenommen und die von P. de Buck seiner Zeit verfochtene alte These Basnage's wieder erneuert, nach welcher die Phialae rubricatae rothen Abendmahlwein enthalten hätten [29]). Ich werde in der »Realencyclopädie« Veranlassung haben, auf diese Ansicht zurückzukommen. Von einem nähern Eingehen auf die Schultze'schen Ausführungen sowie auf seine »Kritischen Uebersichten der kirchlichen Archäologie« in der »Zeitschrift für Kirchengeschichte« (1882, V, 441 f.) muss mich schon der Ton seiner Polemik abhalten.

Einer besondern Berücksichtigung erfreute sich in den letzten Jahren die bei uns so lange vernachlässigte christliche Ikonographie. Von capitaler Bedeutung ist da gleich die von Gebhardt und Harnack gegebene erste Publication des Codex Rossanensis [30]), der ältesten bis jetzt bekannten (6. Jahrh.) Bilderhandschrift der Evangelien, deren Illustrationen geradezu die Brücke von der altchristlich-römischen Kunst zu derjenigen der mittelalterlichen Buchmalerei bilden. Ein höchst werthvoller Fund, dessen unvollkommene Veröffentlichung nicht den nur auf wenige Stunden der Benutzung angewiesenen beiden theologischen Editoren zur Last fällt, doch aber den Wunsch nach einer adäquaten Wiedergabe weckt. Hoffen wir, dass dieselbe denn endlich in Italien zu Stande kommt, nachdem, wie es scheint, nationale Empfindlichkeit den Deutschen diese Arbeit entzogen hat.

Ein Muster methodischer und sorfältiger Behandlung eines hervorragenden ikonographischen Stoffes hat v. Lehner [31]) in seiner trefflichen »Marienverehrung« gegeben, welcher A. Springer in diesen Blättern (V, 226 f.) die verdiente Anerkennung gezollt hat. Ebenso ist die besonnene, in ihren wesentlichen Ergebnissen gewiss das Richtige treffende Broschüre A. Hauck's über die

---

[27]) Overbeck in Theol. Literaturzeitung 1880, p. 350 ff. Vgl. dagegen Duchesne: Bull. crit. 1881, 203 f.

[28]) Berichte über die Verh. der kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. zu Lpz., 1. phil.-hist. Cl. 1879. I—II. Lpz. 1880. p. 1 ff.

[29]) Schultze: Die sog. Blutgläser der röm. Katakomben (Zeitschr. f. kirchl. Wissensch. u. kirchl. Leben 1880, Heft X, 515—522).

[30]) Gebhardt et Harnack: Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis. Lpz. 1880. 4⁰.

[31]) Lehner: Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttg. 1881, Cotta.

Entstehung des Christustypus bereits gewürdigt worden (V, 91 f.[32]). Zur Geschichte der Christusbilder liefert Lipsius in seinen Untersuchungen über die Abgarussage[33]) einen nicht unwichtigen, wenn auch an willkürlichen Annahmen (z. B. dass die bekannte Erzgruppe zu Paneas einen Asklepios dargestellt habe!) reichen Beitrag. Ueber die hervorragende Studie Wilhelm Meyer's über zwei antike Elfenbeintafeln vgl. Repert. III, 332 f.[34]) Den ältesten Crucifixen haben Dobbert[35]) und Engelhard[36]) ihre Aufmerksamkeit zugewandt. Dobbert hat das zuerst von mir (Ueber Begriff, Umfang, Gesch. d. christl. Arch., Freib. 1879, S. 26) publicirte Elfenbeinrelief des British Museum mit der Darstellung des Gekreuzigten mit dem Reliefcrucifix der Holzthüre von S. Sabina in Rom zusammengestellt und beide als die ältesten, noch dem 5. Jahrhundert angehörenden Exemplare der Kreuzigung erkannt — ein Resultat, welchem, so viel ich weiss, auch die italienischen Archäologen beistimmen und an dem die Herren Engelhard und V. Schultze nicht viel ändern werden. Theodor Hach gab eine treffliche Studie über die Verkündigung Mariä[37]). O. Pohl's neue Bearbeitung des Ichthysmonuments von Autun hat keine namhafte Bereicherung für die Interpretation des Denkmals geliefert[38]). Die Entstehung des Ichthys als Symbols Christi suchte Merz[39]) zu erklären, indem er ὄψον, daraus ὀψάριον (Joh. 21, 9) als allgemeine Bezeichnung für »Fleischspeisen« mit Joh. 6, 51 in Beziehung setzt: so dass eine Umsetzung des Gedankens: »Christus gibt sein Fleisch zu essen« in denjenigen: »Christus gibt sich als Fisch zur Speise« anzunehmen wäre. V. Schultze will dagegen den Ursprung dieser Symbolik aus Matth. 7,9 herleiten[40]): »oder wenn er (der Sohn) einen Fisch begehrt, wird er ihm eine Schlange darbieten«. Beide stimmen darin überein, dass die Auflösung des Wortes ἰχθύς in Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ die Existenz des Symbols bereits voraussetzen. Ich leugne dies entschieden und bleibe bei der Meinung, dass diese Symbolik auf Alexandrien zurückweise, wo der jüdisch-hellenistische Geist sich in solchen Akrostichen

---

[32]) Hauck, A.: Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst. Heidelb. 1880

[33]) Lipsius: Die Edessenische Abgarsage kritisch untersucht. Braunschw. 1880. Dazu Jahrb. f. prot. Theol. 1881, I, 187; 1882, 190. (L. Duchesne?) Rev. critique 1880, Nr. 49, p. 447 f. Bonwetsch: Theol. Literaturz. 1881, Nr. 11.

[34]) Meyer, W.: Zwei antike Elfenbeintafeln d. k. Staatsbibliothek in München. München 1879.

[35]) Dobbert: Zur Entstehungsgesch. d. Crucifixes (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen I, 41—50. Berl. 1880).

[36]) Engelhardt, E.: Die ältesten Crucifixe. (Zeitschr. f. Wissensch. u. kirch. Leben 1880, IV, 188—195).

[37]) Hach: Die Verkündigung Mariä als Rechtsgeschäft (Christl. Kunstbl. 1881, Nr. 11—12).

[38]) Pohl: Das Ichthysmonument zu Autun. Berl. 1880.

[39]) Merz, H.: Wie kam man im christl. Alterthum dazu, Christum als Fisch zu bezeichnen? (Christl. Kunstblatt 1880, Nr. 7, p. 97 f.).

[40]) Schultze: Zeitschr. f. K.-G. V, 463.

besonders gefiel; wer etwas von rabbinischer Litteratur versteht, wird um Analoga nicht verlegen sein.

Dürftig und unzulänglich ist der Aufsatz von Bung über die Gewänder der Geistlichen [41]. Von gründlicherm Wissen zeugt Paul Cassel's »Phönix« [42], wenn die Schrift auch von seltsamen Einfällen nicht freigesprochen werden kann und der Hauptsatz derselben, der Phönix sei nicht Bild der Auferstehung sondern Christi, nicht erweisbar ist. Auch soll der Pfau nach Cassel identisch mit dem Phönix nach seiner symbolischen Bedeutung sein (?).

Den Katakomben hat H. Merz in der Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche (VII, 559 f.) einen kurzen lesbaren Artikel gewidmet. Diepolder's populäres, mit zahlreichen Holzschnitten gut ausgestattetes Buch über den Tempelbau [43] bedürfte einer gründlichen Revision, die der streb- und arbeitsame Verfasser einer künftigen Auflage hoffentlich angedeihen lassen wird. Prof. J. M. Sepp, in Verbindung mit seinem Sohne Bernh. Sepp, hat in einem beachtenswerthen Werke seiner These von dem altchristlichen, nicht muhammedanischen Ursprung der »Felsenkuppel« in Jerusalem neue Beweise zuzuführen gesucht [44]. Betr. die altchristlichen Basiliken Africa's hat uns der neueste Band des Corpus Inscriptionum Lat. in Wilmanns' Forschungen werthvolle Beiträge gebracht [45].

Das Leben der alten Christen suchten die Pfarrer Dechent und Hasenclever aus der Kunst der Katakomben zu erklären [46]; allgemeinere Ausführungen brachte die neue Auflage von Friedländer's »Sittengeschichte Roms«, (besonders Bd. III).

Den altchristlichen Denkmälern unserer Heimath hat zunächst K. Lindenschmit in seinem »Handbuche der deutschen Alterthumskunde« [47] in sofern Rücksicht geschenkt, als er p. 101 f. eine Anzahl christlicher Grabsteine vom Mittelrhein facsimilirte und von dem Bestattungswesen der christlichen Germanen des 5.—8. Jahrhunderts ausgiebige Nachricht gab. Al. Straub hat dann ein seither auch in meiner Realencyclopädie [48] abgebildetes, bei

---

[41] Bunz: Die gottesdienstl. Gewänder der Geistlichen, namentlich in der evangel. Kirche (Christl. Kunstbl. 1879, p. 145 f., 162 f.).

[42] Cassel, P.: Der Phönix und seine Aera. Ein Beitrag zur alten Kunstsymbolik und Chronologie. Berl. 1879.

[43] Diepolder: Der Tempelbau, die bildenden Künste im Dienste der Religion. Mit 200 Textillustrationen und einem bunten Titelbilde. Leipzig und Berlin 1881, Otto Spamer.

[44] Sepp: Die Felsenkuppel eine justinianische Sophienkirche und die übrigen Tempel Jerusalems. München 1882.

[45] Corp. Inscr. Lat. VIII. 1881.

[46] Dechent: Christl. Kunstbl. 1881, Nr. 7—8. Hasenclever: Die altchristl. Monumente als Zeugnisse für Lehre und Leben der Kirche (Zeitschr. f. prot. Theologie 1881, I ff.).

[47] Lindenschmit: Hdb. d. deutschen Alterthumskunde. I. Thl.: Die Alterth. der merovingischen Zeit, 1. Lf. Braunschw. 1880.

[48] Realencycl. d. christl. Alterth. I, 620 f.

Strassburg gefundenes Glasgefäss mit eingeritzter Darstellung des Opfers Isaaks und des an den Felsen schlagenden Moses herausgegeben [49]). Altchristliche Inschriften aus Trier publicirte der Referent [50]), während E. Ausm'Weerth wichtige Beiträge zur Kenntniss der im Rheinland gefundenen altchristlichen Gläser brachte [51]), Lamprecht eine vergleichende Studie über die Malereien des Codex Egberti in Trier und des Cod. Epternacensis in Gotha gab — Miniaturen, welche freilich dem Mittelalter angehören, aber die lange Nachwirkung altchristlicher Motive und Typen aufweisen [52]). Hochinteressant und dankeswerth war dann Lessing's Aufsatz »Frühchristliche Weihrauchfässer« [53]), in welchem zum erstenmal das älteste Denkmal dieser Art, ein bronzenes Incensorium des 4.—6. Jahrhunderts aus dem Museum zu Mannheim veröffentlicht wurde.

Nicht das christliche Alterthum, sondern das Mittelalter gehen einige Studien an, welche gleichwohl auch für denjenigen nicht ohne Interesse und Belehrung sind, welcher zunächst nur das erstere ins Auge fasst: vor allem die oben bereits erwähnte Abhandlung Springer's »Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter«, in welcher in verdienstvoller Weise auf die Predigt als ein Quelle solcher Kunstdarstellungen hingewiesen wurde. Ich möchte mir indessen dazu eine Bemerkung erlauben. Nicht sowohl die Predigt, als die Liturgie mit ihren Gebetsformularien, ihrer Auswahl und Verwendung der Psalmen und der biblischen Lesestücke ist die Quelle, aus der unsere altchristlichen und mittelalterlichen Kunstvorstellungen hauptsächlich zu erklären sind: ein Satz, den weiter auszuführen ich mir vorbehalte. Die Predigt kommt hauptsächlich in Betracht, insofern sie uns direct auf die Verwendung der biblischen Lesestücke und der liturgischen Gebete zur Erbauung des Volkes hinweist. Daneben darf der innige Zusammenhang nicht übersehen werden, in welchem die mystische Litteratur des 13. und 14. Jahrhunderts zu den Werken der bildenden Kunst steht. Ich weise da namentlich auf die Erzeugnisse der franciscanischen und dominicanischen Mystik, z. B. Suso, hin. Weiter muss hier auch Springer's Besprechung der Psalter-Illustrationen [54]) erwähnt werden, in welcher aus Veranlassung des Utrechter Psalteriums die Bedeutung der Psalter-Illustrationen zum erstenmal kritisch gewürdigt wird. Die älteste Bilderbibel erörterte der Pfarrer E. La Roche [55]); A. L. Meissner gab eine, wenn auch nicht vollständige, jedoch sehr reiche

---

[49]) Straub: Le Cimetière Gallo-Romain de Strasbourg. Strasb. 1881 (Bull. Alsac. IIe sér., 11).

[50]) Kraus in Bonn. Jahrb., Heft LXVIII, 49 (1880).

[51]) Ausm'Weerth: Bonn. Jahrb. LXIX, 49 (1880); LXXI, 119 (1881).

[52]) Lamprecht: Eb. LXX, 56 (1881).

[53]) Lessing in Jahrb. d. preuss. Kunstsamml. II. 1881.

[54]) Springer: Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit bes. Rücksicht auf den Utrechter Psalter (Abh. d. phil.-christ. Cl. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch. VIII, 2. Lpz. 1881); dazu Rahn in Hist. Zeitschr. 1882, 49.

[55]) E. La Roche: Die älteste Bilderbibel, die sogen. Biblia pauperum. Basel 1881.

Uebersicht über die bildlichen Darstellungen des Reineke Fuchs im Mittelalter[56]). Rudolf Rahn, stets unermüdlich, beschenkte uns nach seiner sorgfältigen Untersuchung über die Glasgemälde in der Rosette der Kathedrale zu Lausanne mit in vieler Beziehung lehrreichen Forschungen über die mittelalterlichen Wandgemälde der italienischen Schweiz, über das Kloster Wettingen, über die Todesbilder in Chur und die Geschichte des Todtentanzes[57]). Frühmittelalterliche Wandgemälde (Brauweiler, Schwarzrheindorf u. s. w.) publicirte Ausm'-Weerth in gewohnter splendider Weise[58]). Ueber die für die kunstgeschichtliche Entwickelung so hochwichtigen Wandgemälde der Georgenkirche zu Oberzell auf der Reichenau berichteten Pecht[59]) und ein Mitarbeiter des »Christlichen Kunstblattes«; eine Publication der Bilder steht, auf Veranlassung der Grossh. Regierung, demnächst bevor.

Ein zuzammenfassendes Werk über christliche Kunst liegt zunächst in der neuen Auflage von Jakob's »Kunst im Dienst der Kirche« vor — ein namentlich für praktische Geistliche sehr brauchbares Buch, dem nur grössere wissenschaftliche Accuratesse zu wünschen wäre[60]). Ich darf dann schliesslich meine eignen Publicationen wenigstens nennen, die »Synchronistischen Tabellen zur Christlichen Kunstgeschichte« (Freib. 1880), die Rede »Ueber Begriff, Umfang, Geschichte der christlichen Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie« (eb. 1879) die »Realencyclopädie der christlichen Alterthümer« (eb. 1880 f.), von welcher soeben der erste Band mit Lieferung 7 abgeschlossen ist[61]).

VII.

Es sind in dem Vorhergehenden einige Beiträge zur christlichen Epigraphik erwähnt worden, unter denen des leider so früh dahingegangenen G. Wilmann's africanische Inschriften weitaus die bedeutendste Erscheinung sind. Das D · M auf christlichen Steinen hat der fleissige Divisionspfarrer F. Becker zum Gegenstand einer Abhandlung gemacht[62]), über welche ich mich in den »Bonn. Jahrb.« ausgesprochen habe[63]). Populäre Aufsätze über

[56]) Meissner im Arch. f. m. Sprachen LXVI—LXVIII.

[57]) Rahn in Mitth. d. antiq. Gesellsch. in Zürich XX, 2 (1879); XXI, 1—2 (1881); Sonntagsbl. des »Bund« 1878, Nr. 12—15.

[58]) Ausm'Weerth: Wandmalereien d. christl. Mittelalters in d. Rheinl. Lpz. 1880. Fol.

[59]) Pecht: Allg. Zeitung 1880, Nr. 268, Beil.; T. H(ach?): Christl. Kunstbl. 1881, Nr. 11.

[60]) Jakob, G.: Die Kunst im Dienst der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchl. Kunst. 3. Aufl. Landshut 1880.

[61]) Zu der Repertorium III, 335 f. abgedruckten Recension dieses Werkes von J. P. Richter hätte ich selbstverständlich sehr vieles zu bemerken, hätte ich mir nicht zum Gesetz gemacht, Recensionen keine Antikritiken entgegenzustellen.

[62]) Becker: Die heidn. Weiheformel D · M auf altchristlichen Grabsteinen. Gera 1881.

[63]) Bonn. Jahrb. LXX. 133.

christliche Inschriften lieferte G. T. Stokes[64]) und Hyver[65]). Den griechischen Inschriften wandte Jul. Ritter eine, wenn auch nicht ausreichende wissenschaftliche Behandlung zu[66]), zu welcher Duchesne (oder Bayet?) in der »Revue critique« bemerkenswerthe Nachträge brachte[67]). Sehr anziehend ist E. Böhl's Studie über die altchristlich-griechischen Inschriften nach dem Text der Septuaginta[68]). Ueber christliche Inschriften der Kopten berichteten Teza[69]) und Sayce[70]). Die Schreibung Χρηστός für Χριστός auf den christlichen Steinen behandelte Mitchell[71]). Ueber Semo Sanctus, seine Inschriften und Statuen, bekanntlich auch ein für die christliche Kirchengeschichte interessantes Thema, schrieben Garrucci[72]) und soeben C. L. Visconti[73]). Die Epigraphik des Mittelalters hat Beiträge von André[74]), Laurière[75]), Mordtmann[76]), dem durch seine Arbeiten über die Kreuzzüge und die Constantinopolis christiana hochverdienten Grafen Riant[77]) aufzuweisen. Den Ursprung des Labarum untersuchten aufs Neue E. Scott[78]) und Duruy[79]). Nach jenem wäre »Labarum« die Auflösung der Buchstaben, aus welchen das ☧ anscheinend gebildet ist — ΛΑΥΑΡ, also τὸ λαυαρον, eine ganz unhaltbare Erklärung. Duruy leitet mit Bezugnahme auf Oppert[80]) das Wort aus dem Chaldäischen her, so dass es die Bedeutung von »Ewigkeit« hätte, was auch nicht gerade be-

---

[64]) Stokes: Greek Inscriptions (Contemporary Review 1880, p. 977 f.); Latin Inscr. (eb. 1881, 91 f.).

[65]) Hyver: Epigraphie chrétienne d'après les marbres de la Gaule, Arras 1881.

[66]) Ritter: De titulis Graecis christianis Comm. 1—11. Berol. 1880. 4°.

[67]) Revue critique 1881, Nr. 14.

[68]) Böhl, E., in Theol. Stud. u. Krit. 1881, 692 f.

[69]) Teza: Iscr. crist. in Egitto, due in copto e una in greco (Annali della Università toscana 1879, XVI).

[70]) Sayce, A. H., in Academy, febr. 21. 1880, p. 140.

[71]) Mitchell, J. B.: Χρηστός a religious Epithet; its Import and Influence. Lond. 1880, Williams and Norgate. Vgl. Academy 1880, oct. 16., Nr. 441.

[72]) Garrucci: Civiltà catt. 1881, Quad. 754, p. 471 ff.

[73]) Visconti, C. L.: Un simulacro di Semo Sanctus acquistato da S. S. Papa Leone XIII pel Mus. Vat. (Studi e Documenti di Stor. e dir. II). Roma 1881.

[74]) J. L. André: Religious etc. Inscriptions on Ancient Buildings, Furniture etc. (in Reliquiary 1879).

[75]) Laurière, J. de: Une Inscr. énigmatique à l'Église de St. Pierre-ès-Liens à Rome. Tours 1880. 31 pp.

[76]) Mordtmann, A.: Inscr. byzantines de Thessalonique (Rev. arch. 1879, 195 f.)

[77]) Riant: Trois Inscriptions relatives à des Reliques rapportées de Constantinople par des croisés allemands (Mém. de la Soc. nat. des Antiq. XL). Par. 1880.

[78]) Scott E.: The orig. of the word Labarum (Athenaeum 1879, Nr. 2674.).

[79]) Duruy: Rev. arch. 1882, 103.

[80]) Oppert: Ét. assyr., p. 166 und Expéd. en Mésopotamie II, 293.

[81]) Ascoli: Iscrizioni inedite o mal note, greche, latine, ebraiche di alcuni sepolcri giudaici del Napoletano. Torino 1880; dazu Schürer: Th. Literaturz. 1880, Nr. 20. Kaufmann: Gött. gel. Anz. 1882, St. 30.

friedigt. Für die jüdische Epigraphik epochemachend war Ascoli's Publication über die Juden-Katakombe von Venosa u. s. f.[81]).

Auf die Münzen als Quellen kirchengeschichtlicher Erkenntniss, namentlich für das Zeitalter Constantins, ist man in neuester Zeit wieder energischer zurückgekommen; so Seitens Briegers[82]) und Duruy's[83]), wozu die beachtenswerthen Publicationen von A. de Schodt[84]), Schlumberger[85]) und Kenner[86]) kommen. Auch hat Garrucci die christlichen Münzen der Römerzeit wieder zusammengestellt[87]). *F. X. Kraus.*

Christusbilledet. Studier over den typiske Christusfremstillings Oprindelse, Udvikling og Oplosning af Dr. **L. Dietrichson,** Professor ved det Kongl. Norske Universitet i Christiania. Kjobenhavn, 1880. XIV, 446 S.

Unter dem Titel »Das Christusbild« hat der norwegische Kunsthistoriker Dietrichson »Studien über die typische Christusdarstellung, ihre Entstehung, Entwickelung und Auflösung« in norwegischer Sprache erscheinen lassen. Da er sich darin u. A. auch mit dem Unterzeichneten auseinandersetzt (S. 77 f.), hat er demselben ausser dem norwegischen auch einen deutschen Text zugestellt mit dem Wunsche, letzteren der Oeffentlichkeit übergeben zu sehen. Obgleich ich aber das deutsche Exemplar um ein namhaftes gekürzt hatte, gelang es bisher nicht, einen Verleger ausfindig zu machen. Ohne Abbildungen schien, allerdings im Widerspruch mit meiner eigenen Auffassung von der Sachlage, das Buch nicht brauchbar; die fast hundert Bilder des norwegischen Druckes aber wurden nicht ohne Grund als zu klein und ausdruckslos, die Herstellung neuer, grösserer und schönerer als zu kostspielig befunden. So bleibt mir nichts übrig, als durch eine gedrängte Darstellung des Inhaltes das Buch in den Kreisen der Fachmänner und Kunstverständigen einigermaassen bekannt zu machen. Unter uns ist seither der Gegenstand, namentlich in Hauck's Broschüre »Die Entstehung des Christustypus in der abendländischen Kunst« (in Frommel's und Pfaff's Sammlung von Vorträgen, III, Nr. 2, Heidelberg 1880) behandelt worden, und zwar hier in fortlaufendem, wenngleich nicht ausgesprochenem Gegensatze gegen die Andeutungen über die Entstehung des Christustypus, welche ich in den »Jahrbüchern für protestantische Theologie« (1877, S. 189 f.) gegeben hatte. Eine beiläufige Vergleichung der genannten Broschüre, welche so vielen Beifall gefunden hat, mit der gründlichen

---

[82]) Brieger, Th.: Constantin d. Gr. als Religionspolitiker (Zeitschr. f. K.-G. IV, 163 f., 1880). Gotha 1880.

[83]) Duruy: Rev. arch. 1882, 96 ff.

[84]) Schodt, A. de: Médailles rom. inédites. (Revue belge de numismatique 1879, 129 f.).

[85]) Schlumberger: Mon. numismatiques et sphragistiques du moyen-âge byzantin (Rev. arch. 1880, 193 f.).

[86]) Kenner, Fr.: Die aufwärtssehenden Bildnisse Constantins d. Gr. u. s. Söhne (Zeitschr. d. numism. Gesellsch. in Wien 1880, 74 f.).

[87]) Garrucci: Storia dell' arte crist. Vol. VI, tav. CDXXX—CDXXXII.

Monographie, welche dem Gegenstande von Seiten des norwegischen Gelehrten zu Theil geworden ist, dürfte geeignet sein, den Wunsch nach einer deutschen Uebersetzung auch in weiteren Kreisen anzuregen oder zu steigern.

Der Verfasser behandelt seinen Stoff unter drei Hauptgesichtspunkten: Ursprung, geschichtliche Entwickelung, Auflösung des Typus. Das gelehrte Interesse sammelt sich natürlich zumeist um die Frage nach dem Ursprung. Davon allein sei wenigstens hier die Rede! Ein erstes Capitel (S. 9—84) löst dieselbe zunächst in negativer Richtung, indem es die mittelalterlich-katholische Annahme echter Christusbilder kritisirt. Die berühmten Beschreibungen des Angesichtes Jesu im Lentulusbrief und in dem angeblichen (S. 13 als echt genommenen) Briefe des Johann von Damaskus an den Kaiser Theophilus gelten lediglich den damals cursirenden Bildern; auf diese Beschreibungen stützt sich zum grösseren Theil der Mönch Dionysius im Malerbuch vom Berge Athos und so gut wie ganz auch Nicephorus Kallisti in seiner Kirchengeschichte. Der Lentulusbrief verräth seinen occidentalischen Ursprung durch die frische röthliche Farbe seines Bildes, wogegen die drei andern Schriftsteller die gelbe Gesichtsfarbe des byzantinischen Typus vertreten. Die nahe liegende Frage nach dem Ursprunge solcher Bilder und nach der Garantie für ihre Echtheit beantwortete sich das Mittelalter durch die Annahme, dass sie nicht von Menschenhänden gemacht, sondern wunderbaren Ursprungs seien (Acheiropoieten). Ein solches Acheiropoiet wurde 752 vom Papst Stephan III. nach Maria Maggiore gebracht und scheint ursprünglich ein Gemälde in Lebensgrösse dargestellt zu haben; wenigstens stimmen die ihm zugeschriebenen Maasse mit denjenigen, welche Nicephorus der Gestalt Christi beimisst; dasselbe gilt von den beiden Schweisstüchern in Besançon und Turin, darauf sich der Körper Christi, als er im Grabe lag, abgedrückt haben soll. Andere Bilder garantirten ihre Echtheit durch Zurückführung auf Lucas oder Nicodemus, von welchen der eine ein Maler, der andere ein Bildhauer gewesen sein soll. Von Belang sind bloss die Veronica- und Abgarusbilder. Hinsichtlich beider wird die Tradition ausführlichst untersucht und das unter allen Umständen feststehende Resultat gewonnen, dass die Veronicasage nur die spätere römische Uebermalung der viel älteren orientalischen Abgarussage darstellt. Sogar die beiden Varianten der römischen Sage finden sich vorbildlich wieder in der byzantinischen. Bekanntlich wissen nämlich erst die spät mittelalterlichen Legenden von einem Abdruck des schmerzbewegten Angesichtes auf der Wanderung nach Golgatha; das frühere Veronicabild ist schmerzfrei, in überirdischer Schönheit leuchtend, und Christus verschafft es der Veronica, indem er sein Angesicht in einem Tuch abdrückt. Die entsprechende Wendung der Abgarsage nicht bloss, sondern die Entstehungsverhältnisse der letztern überhaupt können heutzutage noch genauer und detaillirter, als es S. 46 f. vom Verfasser geschieht, dargestellt werden auf Grund der Schriften von Lipsius (Die edessenische Abgar-Sage, kritisch untersucht, Braunschweig 1880) und Matthes (Die edessenische Abgarsage, auf ihre Fortbildung untersucht, Leipzig 1882), wozu noch des Ersteren nachträgliche Bemerkungen in den »Jahrbüchern für protestantische Theologie« (1881, S. 187 f.; 1882, S. 190 f.) und in der »Theologischen Literaturzeitung«

(1882, S. 199 f.) kommen. Woher aber stammt nun der Abgartypus selbst, der doch schon im 5. Jahrhundert existirt haben muss, also in die Zeit der ältern Katakombenbilder und Christusmosaiken hinaufreicht? Die Beantwortung dieser Frage führt den Verfasser natürlich auf das von Eusebius (Kirchengeschichte 7, 18) und seinen Nachfolgern beschriebene Standbild von Paneas, dessen Entstehungsgeschichte zugleich die orientalische Wurzel der Veronicasage enthält. Da dies bekannte Dinge sind, erwähne ich hier bloss, dass der Verfasser die Gruppe wieder nach Haase, Beausobre und Münter auf den Kaiser Hadrian und die syrophönicische Provinz deutet unter Verwerfung der inzwischen auch von Hauck (S. 10) adoptirten Aeskulaphypothese. Allerdings ist letztere durch den Verfasser bedeutend erschüttert worden. Als Attribut Aeskulap's erscheint sonst immer die Schlange, wogegen die von Eusebius erwähnte officinelle Pflanze eine natürliche gewesen sein kann und ursprünglich nichts mit der plastischen Darstellung zu thun hatte (S. 76, 78 f.). Aber warum heisst sie dann »fremdartig«? und woher nach Erwähnung der Pflanze das zusammenfassende und weiterführende »Diese Säule«? Hat aber, wie auch ich immer noch glaube, Eusebius wirklich ein Aeskulapbild als Christusbild recognoscirt, so haben wir schon in diesem Falle ein Beispiel der Vermittelung zwischen dem gnostischen und dem kirchlichen Christusbilde, gerade genügend, um die einzige Gegenbemerkung von Gewicht, welche Kraus (Roma sotterranea, 2. Aufl. 1879, S. 298) und Hauck (S. 19 f.) gegen meine Herleitung des Typus aufstellen, zu entkräften, als träten nämlich Bilder Christi erst zu einer Zeit auf, wo Entlehnung eines heidnischen Typus undenkbar sei. Die Kirche selbst entlehnte den Typus freilich nicht mit Bewusstsein; dafür schieben sich aber als Mittelglieder die Gnostiker ein, welche nach den Zeugnissen des Irenäus (I, 24, 5. 25, 6) und der Philosophumena (7, 32) zuerst Christusbilder gefertigt haben und dabei natürlich an griechische Typen sich anschlossen. Denn darin ist unserem Verfasser unter allen Umständen beizutreten: »Wenn überhaupt einmal die Phantasie der ersten christlichen Jahrhunderte, speciell diejenige gnostischer Kreise, das Bild geschaffen hat, so dürfen wir füglich fragen, woher sonst noch als von den Idealen der antiken Kunst sie den Vorwurf für ihre Darstellung bezogen haben sollte« (S. 83). Gerade den Gnostikern »musste nichts leichter fallen und näher liegen, als die Kunst, christliche Vorstellungsweisen an heidnische Bildwerke anzuknüpfen. Als der Gnosticismus schliesslich verschwand, minderte sich auch der Argwohn gegen die von ihm producirten Kunstwerke und gingen die im Dunkel gnostischer Verbände entstandenen synkretistischen Bilder als Erbstück in das Eigenthum der Kirche über« (S. 202).

Auch unser Verfasser geht natürlich nicht an den entscheidungsvollen Fragen vorüber, welche sich hier stellen: ob nämlich die classische Religion überhaupt Elemente enthalten könne, daraus das ihr an sich so fremd scheinende Christusideal hervorzugehen vermochte, und ob nicht gerade zur Zeit der Fixirung des Typus die Kluft zwischen Kirche und Heidenthum zu gewaltig war, um den Uebergang des Bildes eines menschgewordenen Gottes aus dem einen in das andere Gebiet denkbar erscheinen zu lassen. Zum

Behufe der Beantwortung der ersten Frage entwickelt das zweite Capitel »die innere Wahrscheinlichkeit des Ursprungs des Christusbildes aus den Idealen der antiken Kunst« (S. 85—144). Als zum grössten Theil überflüssig und auf zweifelhafter religions-philosophischer Grundlage beruhend, würde ich in einer deutschen Ausgabe die einleitenden Betrachtungen über Henotheismus und Monotheismus des Heidenthums, über die Christusprototypen in den Gottessöhnen orientalischer und classischer Religionen, über Schuldbewusstsein und Versöhnungsideen der alten Völker (S. 85—102) weggelassen oder auf ein Minimum von solchen Sätzen, deren allgemeine Wahrheit wohl keinem Zweifel unterliegen dürfte, reducirt haben. Ebenso gehören die Erörterungen über den Entwickelungsgang der griechischen Religionsgeschichte (S. 102 f.) nicht in ihrem ganzen Umfange zur Sache. Die originellen Gedankengänge des Verfassers beginnen erst da, wo derselbe auf Grund einer allgemeinen Abstufung jenes Entwickelungsganges nach den Epochen des Achäismus, Dorismus und Ionismus, welchen die zeusischen, apollinischen und dionysischen Gottesbilder entsprechen sollen, die drei Typen gewinnt, welche für die Christusdarstellung überhaupt in Betracht kommen können, sofern nicht nur in der Zeusgestalt, wie sie Phidias geschaffen, sondern auch in den Götteridealen des sittlich vertieften Apollocultus und der dionysischen Mysterien »die Christusidee schlummerte« (S. 136). Wichtiger noch als Apollo ist für unsere Aufgabe der in den apollinischen Kreis gehörige Orpheus (S. 119, 158), und nicht bloss um der Zeitnähe willen kommen aus der römischen Decadence besonders Serapis und Aeskulap in Betracht (S. 142 f.). Auf solchem Unterbau entwickelt dann das dritte Capitel den »Ursprung des Christusbildes aus den Idealen der antiken Kunst« (S. 145—216) in positiver Weise und an der Hand der vorhandenen Denkmäler auf der einen, der litterarischen Zeugnisse auf der andern Seite.

Wir können es nur durchaus billigen, wenn hier der Verfasser die Stellung der alten Kirche zu der Kunst nicht nach bekannten extravaganten Aeusserungen einzelner Kirchenväter oder nach den barbarischen Gepflogenheiten der herrschend gewordenen Reichskirche bemisst. »Während die gestrengen Herren der Kirche so predigen, bewährt sich gleichwohl die Unverwüstlichkeit des menschlichen Schönheitsbedürfnisses darin, dass auch das christlich gewordene Volk nach Idealbildungen verlangt und so eine vom Geist des Christenthums durchdrungene Kunst ins Leben tritt, die, indem sie sich gezwungen sieht, an antike Formen anzuknüpfen, dennoch einen neuen Kreis von Vorstellungen erzeugt« (S. 146). »Auf die von heidnischen Götterbildern gefüllte Phantasie der Künstler war diese junge christliche Kunst vor Allem in Beziehung auf das Christusbild angewiesen« (S. 147). Sind analoge Erscheinungen auf dem Gebiete des Cultus, der Feste und Gebräuche längst nachgewiesen, sieht sich gerade die theologische Forschung der Neuzeit zu Zugeständnissen auch in Bezug auf Verfassung und Lehre in immer steigendem Umfange genöthigt, warum sträubt man sich gerade auf diesem nächstliegenden Gebiete dagegen? »Ebenso wie später die Christen, nachdem ihre Religion die herrschende geworden war, in die verlassenen Tempel einzogen

und sie in Kirchen verwandelten, wie der Bacchustempel in der Marrana della Caffarella eine Kirche des heiligen Urban, das Pantheon eine Sancta Maria ad martyres, der Fortunatempel eine Kirche der ägyptischen Maria wurde: ganz so zogen zuvor schon die christlichen Künstler in die Hallen der antiken Malerei und Bildnerei ein, indem sie verwandte Ideen des Christenthums in entsprechende Formen der Producte heidnischer Phantasie kleideten« (S. 149).

Innerhalb dieses Rahmens allgemeiner Anschauungen glaubt nun unser Verfasser nachweisen zu können, dass gerade jene drei Gestalten, Zeus, Apollo und Dionysos, nebst ihren Nebenfiguren Serapis-Asklepios und Orpheus, den verschiedenen Formen des Christusbildes zu Grunde liegen, »dass also das künstlerische Suchen des Christenthums nach einem in der Natur nicht mehr vorhandenen Typus theils unbewusst von innerer Nothwendigkeit geleitet, theils aber auch bewusst die drei grossen Stufen der griechischen Religionsentwickelung wiederholt hat« (S. 150). Da nämlich die christliche Kunst den Sohn weit früher als den Vater darzustellen wagte, stattete sie jenen, der Kirchenlehre entsprechend, mit voller göttlicher Majestät aus, bildete ihn mit andern Worten zeusähnlich. Dieses Zeusartige erkennt jetzt beiläufig auch Hauck an (S. 22), indem er zugleich der seit dem Abschlusse des arianischen Streites feststehenden Wesensgleichheit des Vaters und des Sohnes ihren maassgebenden Einfluss zuerkennt (S. 20 f.; vergl. Dietrichson S. 161 f., 167 f.). In der That steht dieses Hereindringen des Jupiterkopfes in die christliche Kunst durchaus fest; vergl. z. B. Crowe und Cavalcaselle's »Geschichte der italienischen Malerei (deutsch von Jordan, I, S. 5), und ich weiche von dem Verfasser in dieser Beziehung nur darin ab, dass ich den Eindruck nicht los werden kann, als ob nicht sowohl von directem Einfluss des Phidiasideales die Rede sein könne, als vielmehr von jener jüngeren Abart des Zeuskopfes, welchem unser Verfasser, wo er auf Asklep-Serapis zu sprechen kommt (S. 179 f.) wenigstens eine secundäre und nachgehende Bedeutung zuschreibt. Wenn er aber als Zeus-Christus-Monumente vornehmlich gnostische Gemmen aufführt (S. 173 f., 242 f.), unter welchen auch zahlreiche Serapisköpfe (S. 181), so ergibt sich daraus beiläufig auch der Unwerth der von Hauck gegen meine Construction geltend gemachten Instanz, dass wir über das Aussehen des gnostischen Christusbildes nichts wüssten (S. 19). Zudem erzählt uns Irenäus (I, 23, 4), die gnostischen Simonianer hätten das Bild ihres Propheten Simon in Gestalt des Jupiters nachgeformt — was Hausrath (Neutestamentliche Zeitgeschichte III, S. 634, 2. Aufl.; IV, S. 454) auf den trauernden Serapiskopf bezieht. Jedenfalls lehrt die Notiz hinlänglich, woher die Gnostiker die Stoffe für ihre bildlichen Productionen bezogen. Ohne Zweifel waren die letzteren von der Art des Bildes, welches der Kaiser Severus Alexander neben Abraham und Orpheus, oder welches nach Augustin die gnostische Marcellina schon unter Anicet neben Paulus, Homer und Pythagoras aufstellte (Dietrichson, S. 203 f.). Und so reichen auch die Ursprünge des in die Kirchen übergegangenen Kopfes durch gnostische Vermittelung geradezu in den Herzpunkt der künstlerischen Production des Heidenthums zurück. Wie mich dünkt, fordert Vielerlei von verschiedenen Seiten her dazu auf, die Kette

in der vorgeschlagenen Weise zu schliessen. Unser Verfasser selbst weiss wenigstens keinen Gegengrund anzuführen, wesshalb nicht Alexandria der Ausgangspunkt wie später des christologischen Dogmas, so auch früher schon des Christusbildes hätte sein sollen (S. 180); er bespricht bei dieser Gelegenheit eine Aeusserung Rossmann's, welcher in seinem Buche »Vom Gestade der Cyklopen und Sirenen« (1869, S. 60) vermuthete, »dass die Künstler das Bild ihres bärtigen Christus bewusst oder unbewusst gerade dem Serapis nachbildeten, in dessen Gestalt der Typus des Pluto mit dem des Aeskulap sich vereinigt zeigt«. In einer späteren Schrift (»Eine protestantische Osterandacht in St. Peter zu Rom« 1871, S. 12, 99) hat übrigens Rossmann diesen Gedanken wiederholt und an die, von unserem Verfasser gelegentlich gestreifte (S. 231), Thatsache erinnert, dass, als der fanatische Eifer des Patriarchen Theophilus 391 das Serapeion in Alexandria zerstörte, daselbst an den Wänden eine kreuzförmige Schrift zu Tage trat, welche die Christen natürlich in ihrem Sinne deuteten, während die Heiden nach dem Berichte des Sokrates (Kirchengeschichte 5, 17) sagten, »dass es etwas Gemeinsames zwischen Christus und Serapis gebe.« In seiner Biographie des Saturninus (8) theilt ja überdies schon Flavius Vopiscus einen Brief Hadrian's mit, worin dieser seinen Schwager Servian über die Einwohner Aegyptens also belehrt: »Die den Serapis verehren sind Christen, und die sich Bischöfe Christi nennen sind thatsächlich Verehrer des Serapis.«

Viel zweifelhafter als der Zeustypus bleibt der Apollotypus bezüglich der Wirksamkeit, welche ihm in der hier obschwebenden Frage beizumessen ist. Vorhanden ist nur die allgemeine Aehnlichkeit mit einem griechischen Jünglingskopf auf den Orpheus- und Hirtenbildern (S. 153). Sofern aber von einem Einfluss des römischen Sonnencultus auf die christliche Kunst geredet werden kann, so steht hier nicht Apollo, sondern der persische Mithras im Hintergrunde (S. 154 f.). Er ist gemeint, wenn seit 250 der sol invictus auf Münzen und Inschriften erscheint, und in dieser Form vereinigte Constantin allerdings Sonnendienst und Christenthum (vergl. Burckhardt: Die Zeit Constantins des Grossen, 2. Aufl. 1880, S. 206, 230 f., 348 f.). Nur von einem Ersatz des dies natalis solis invicti durch Weihnachten (S. 156) sollte man eigentlich nicht mehr reden, da sich der calendarische Ansatz für dieses entschieden nachconstantinische Fest einfach aus dem Ansatz der sog. Verkündigung Mariä auf den 25. März als den Tag der Weltschöpfung ergab. Neben dem apollinischen soll aber auch der dionysische Vorstellungskreis zur Gestaltung des bartlosen Christusjünglings auf Katakombenbildern und Sarkophagen beigetragen haben, wenngleich der beiderseitige Einfluss nicht in dem Sinne typisch geartet war, wie der vom Zeusideal ausgehende (S. 152, 189). Aber selbst eine dermassen abgeschwächte Vorstellung ist nur haltbar, wenn der »gute Hirte« ebenso einseitig auf den, dem bacchischen Kreise angehörenden, Faun zurückgeführt wird, als man ihn sonst als Hermes Kriophoros zu recognosciren gewohnt war. Mit unserem Verfasser (S. 192) leugnet übrigens jetzt auch Hauck eine bewusste Herübernahme eines Hermestypus, ohne damit »jeden Anklang an verwandte heidnische Vorstellung« ablehnen zu wollen (S. 13).

So vorsichtig brauchte man angesichts der zu Tage liegenden Uebernahme einer weitverbreiteten Genredarstellung kaum zu sein.

Aber nicht bloss für den guten Hirten, auch für den rechten Weinstock erklärt sich der johanneische Christus, und der synoptische nennt bei der Einsetzung des heiligen Bundesmahles den Wein sein Blut. Damit aber begegnet das Christenthum in bedeutungsvoller Weise den orphischen Mysterien, welche im Wein das Blut des für sie gestorbenen Gottessohnes sahen. Vermöge einer solchen Ideenassociation (S. 194) gewinnt der Verfasser die Unterlage für seine Behauptung nicht bloss der unzweifelhaft feststehenden Aufnahme bakchischer Ornamente und Symbole seitens der christlichen Kunst, sondern auch eines directen Einflusses des Dionysosbildes auf die Christusdarstellung. Und zwar soll ein solcher in der doppelten Richtung auf den schönen unbärtigen Jüngling (Sarkophag der Agapetilla und gnostische Gemmen bei Chiflet Nr. 42) und auf den bärtigen Salvatorkopf erfolgt sein, welcher eben damit auch erstmalig von dem zum Crucifixkopf führenden Leidenszug angehaucht worden wäre. Ich vermag diese merkwürdige Combination, welche ganz an einer schon von Jablonsky, Münter, Raoul Rochette und Wilhelm Grimm besprochenen gnostischen Gemme (Chiflet Nr. 111), angeblich Christus als Dionysos Zagreus darstellend (S. 205 f.), hängt, nicht zu beurtheilen, möchte aber um so mehr hierauf, sowie auf die weitere Combination des späteren Crucifixkopfes mit der 1753 in Herkulaneum ausgegrabenen Broncebüste des Dionysos im Museo nazionale zu Neapel (S. 210 f.) die Aufmerksamkeit der Fachgelehrten lenken. Jedenfalls haben wir es hier mit den kühnsten Gedankengängen des Verfassers zu thun. Statt dieselben zu kritisiren, verzeichnen wir nur noch ihren Abschluss: »So wie der Crucifixtypus nur der etwas verjüngte und als leidend dargestellte Pantokratortypus ist, so ist auch der des Dionysos Zagreus nichts als der etwas verjüngte und als leidend dargestellte Zeustypus. Endlich wäre nur noch auf die unleugbare Identificirung des Serapis und des Dionysos hinzuweisen, um den Kreis der Thatsachen zu schliessen, die zur Erklärung des Ursprungs des Christustypus vorliegen« (S. 214).

Unter Vorbehalt der angedeuteten Zweifel an Einzelnem kann ich mich im Grossen und Ganzen nur einverstanden erklären mit dem Schlussresultate, welches der Verfasser formulirt wie folgt: »Theils durch den starken Synkratismus der Gnostiker des zweiten und des dritten Jahrhunderts, theils durch das weniger strenge Achthaben der Kirche während des vierten und fünften gestalteten sich Bilder, welche vermöge des naturgemässen Verhaltens ihrer Producenten zu antiken Vorstellungskreisen und Kunstformen die Hauptgöttertypen der drei griechischen Religionskreise in die christliche Kirche überführten. Nachdem der jugendlich starke und glaubensmuthige Geist der Christusgemeinde sich in den apollinischen Gestalten schnell und vorübergehend dargestellt hatte, wird der Zeus des Phidias die Centralfigur, deren Formen, weil Gott der Vater von den Christen nicht dargestellt werden durfte, auf den wesensgleichen Sohn übertragen wurden. Sobald ungefähr gleichzeitig die Macht des Gnosticismus gebrochen und die Scheu vor Darstellungen Christi gewichen waren, befand sich die Kirche im erbschaftlichen Besitze des Christusbildes.

Nunmehr aber hat auch das Suchen nach einem wirklichen Porträt längst den Sieg über rein ideale Bedürfnisse davongetragen, und die griechische Jünglingsgestalt verschwindet hinter der Gestalt des bärtigen Zeus-Christus, in welcher man jenes Porträt zu besitzen glaubt, das von Paneas und Edessa aus bezeugt wird« (S. 214 f.). Beizufügen wäre dann nur noch, dass der Uebergang vom älteren zum jüngeren Typus — diese Unterscheidung steht jedenfalls noch fester als die drei Typen des Verfassers — irgendwie damit zusammenhängt, dass die Kirche aus den engen Räumen der Katakomben an das Tageslicht der Oeffentlichkeit trat und für die Basiliken Bilder in grösseren Dimensionen zu malen waren. Mit Hauck, welcher diesen Umstand zur Geltung bringt (S. 21, 23), braucht darum noch keineswegs ein völliger Bruch zwischen Altem und Neuem angenommen zu werden. Im Gegentheil hat Victor Schultze unter Hinweis auf Fresken, Sarkophage und Goldgläser gezeigt, wie die Umbildung des unbärtigen in den bärtigen Typus allmählich und in dem Maasse erfolgte, als die Kunst in immer strengeren Formen erstarrte (»Zeitschrift für Kirchengeschichte«, III, S. 481).

Es fehlt uns hier an Raum, mit gleicher Ausführlichkeit auch die Darstellung der Entwickelung (S. 217—390) und der Auflösung (S. 391—444) des kirchlichen Typus zu besprechen. Zusätze oder Fragezeichen hätten wir am einen und andern Orte zu machen. Aber eine so zusammenhängende, gleichmässige Darstellung und eine so reichhaltige Ikonographie, wie sie hier geboten, wird man sonst vergeblich suchen. Manches, wie die Besprechung der blossen Symbole in den Katakomben (S. 228 f.), gehört wieder nicht eigentlich hierher und ist zum Theil zweifelhaft geworden, wie z. B. das über das Fischsinnbild Gesagte (S. 233 f.; vergl. dagegen V. Schultze: Archäologische Studien, 1880, S. 40 f.).

Strassburg i. E. *H. Holtzmann.*

Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen von **Ant. Springer.** Zweite verbesserte Auflage. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1881.

Endlich besitzen wir ein knappes kunstgeschichtliches Lehrbuch! Und welcher Art! Wahrlich der Verfasser durfte sich nicht scheuen, den Schleier der Anonymität, in welchen sich die erste Auflage hüllte, zu lüften. Er bietet ein Meisterwerk nach Inhalt und Form hin. — Auch auf diesem Gebiete kehrte der Verfasser zu Lieblingsbestrebungen seiner Jugend zurück. Sein Handbuch der Kunstgeschichte, seine »Baukunst des christlichen Mittelalters«, vor Allem aber seine geistvollen noch heute im Wesen unveralteten kunsthistorischen Briefe gehören zu den trefflichsten Leistungen auf dem Gebiete zusammenfassender Darstellung; das neue Werk zeigt natürlich die Früchte der pädagogischen Forscherarbeit der seitdem verflossenen fünfundzwanzig Jahre. Nur ein Forscher von der Bedeutung Springer's, nur ein Lehrer von seinen didaktischen Fähigkeiten vermochte den immensen Stoff innerhalb so enger Grenzen zu behandeln, ohne doch Wesentliches zu übergehen oder ein einseitiges lückenhaftes Bild der Entwicklung zu geben. Hier wird es wieder offenbar: nur der Meister ist befugt, für Schüler zu schreiben. Die springenden Punkte

der Entwickelung sind überall markirt, die Signatur der Epochen und der Individualitäten mit meisterhaften Zügen skizzirt, das Hauptgewicht auf die Charakteristik des Entwickelungs- und Umwandlungsprozesses der Formen gelegt und gestehen muss ich, dass ich auch in jenen Capiteln, mit welchen ich mich ganz speciell beschäftigt, wo mir kaum etwas von der Localliteratur entgangen, den Verfasser stets auf der Höhe des Forschung fand, bereits die jüngsten Resultate verwerthend. Man mag sagen, das sei Pflicht, aber ich möchte fragen in welchem anderen Handbuch diese Pflicht so rigoros erfüllt sei?

Als Anhang erschien: die Kunst des 19. Jahrhunderts. Springer geniesst mit Recht den Ruhm »in der Kritik der neuesten deutschen Kunst das Beste geleistet zu haben« — sein ausgezeichnetes Buch — Gesch. d. bildenden Künste im 19. Jahrhundert (1858) ist uns noch Allen zur Hand, die wir uns mit der Gesch. d. modernen Kunst befassen. In der vorliegenden Arbeit wird die Geschichte der Kunst bis auf die jüngste Gegenwart hinaufgeführt. Die enger gesteckten Raumgrenzen wiesen auch hier auf knappe Zusammenfassung; das Urtheil des Verfassers hat sich im Wesentlichen nicht geändert. Es zeichnet sich durch edle Objectivität aus, die auch künstlerischen Richtungen gerecht wird, welche der Geistesart des Verfassers ferner stehen mögen. So darf man von jetzt an nicht mehr über den Mangel eines auf der Höhe der Wissenschaft stehenden und mit ausgezeichnetem pädagogischen Tact abgefassten kunstgeschichtlichen Lehrbuches klagen; möge der Lehrplan der höheren Lehranstalten recht bald mit dieser Thatsache rechnen. *H. J.*

Kunstgeschichte.

A. Bertolotti: Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e Ricerche negli Archivi Romani. 2 voll. Ulrico Hoepli, Libraio-Editore. Milano 1881.

Das letzte Jahrzehnt hat eine — man möchte fast sagen — zu reiche Fülle urkundlichen Materials für die Kunstgeschichte Roms gebracht. Die Verarbeitung desselben steht noch im Anfangsstadium. Die Gründung des römischen Staatsarchivs hat für diese Publicationen den Impuls und die Möglichkeit gegeben. Die reichste Quelle bot der Theil der vaticanischen Archive, welcher sich in der Engelsburg befand und von der neuen Regierung sequestrirt wurde. Es war dies die Finanzabtheilung — freilich nicht vollständig. Es fehlen z. B. zahlreiche Rechnungsbücher hervorragender kunstfreundlicher Päpste des 15. Jahrhunderts, desgleichen die des Pontificats Julius' II., Leo's X. So ist dann auch das urkundliche Material lückenhaft — immerhin aber genügt es schon, um die von Vasari ganz vernachlässigte Kunstgeschichte Roms im 15. Jahrhundert aus der mythischen Dämmerung in historische Tageshelle zu rücken und die Kunstgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts in vielen Punkten zu berichtigen und zu vervollständigen. Eugen Müntz und Bertolotti wetteifern, diesen Reichthum an urkundlichen Nachweisen zu erschliessen. Bertolotti hat neben dem Staatsarchiv auch die Notariats- und Klosterarchive — für kunstgeschichtliche Zwecke — zu exploriren begonnen. Er hat die Resultate

seiner Forschungen local gruppirt veröffentlicht — so Artisti Belgi ed Olandesi a Roma — Artisti Urbinati a Roma — Artisti Siciliani a Roma und — die jüngste Frucht dieser Forschungen — die Artisti Lombardi a Roma. Der Verfasser bietet nicht abgerundete Aufsätze, sondern nur Material zu solchen, archivalische Studienfrüchte. Es wird Sache anderer Forscher sein, dieselben für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen. Vielleicht hätte sich der Verfasser, namentlich in Auslese der auf das 17. Jahrhundert bezüglichen Aufzeichnungen, noch mehr beschränken können, als er es that.

Für das 15. Jahrhundert hat die Publication von Eugène Müntz (Les Arts et la Cour des Papes) einen Theil der Resultate (bis zum Tode Paul II.) vorweg weggenommen; dann ist das Material hier überhaupt lückenhaft, da eben — wie bereits erwähnt wurde — eine grosse Zahl der Rechnungsbücher fehlen. So z. B. bleibt Bramantino (Bartholomeo Suardi's) Aufenthalt in Rom und seine Beschäftigung im Vatican noch immer ausschliesslich auf die Autorität Vasari's gestellt.

Reicher fliessen die Quellen für das 16. und ziemlich vollständig für das 17. Jahrhundert. Trotz Vasari und Baglioni wird uns da viel Neues mitgetheilt. Besonders bereichert werden die Biographien von Mangoni (als dessen Heimath Caravaggio nachgewiesen wird) von Antonio Ferramolino, den beiden Fontana, Carlo Maderna, Flamino Ponzi, Marcello Venusti (nicht Mantuaner, sondern aus Como gebürtig), Girolamo Muziano, den Gliedern der Künstlerfamilie della Porta, von Michelangelo da Caravaggio (sein Familienname ist nicht Amerighi, sondern Merisi), Gaspare Mola (nicht aus Lugano, sondern aus Como gebürtig), von Onorio Longhi, Boromini, — um nur einige der bekanntesten Namen zu nennen. Nehmen wir z. B. Gaspare Mola: Nach Seubert's Künstler-Lexikon lebte er von 1610—1666. Nun erfahren wir, dass Gaspare Mola bereits 1629 seine Tochter verheiratete und dass er Ende Januar 1640 starb — da am 28. Januar die Aufnahme des Inventars seiner höchst interessanten und reichen Verlassenschaft stattfand. Unter den auf Flamino Ponzi bezüglichen Mittheilungen findet sich eine, welche die Liste der Arbeiten Guido Reni's um eine bedeutende vermehrt, die sich auch bei Malvasia nicht verzeichnet findet: die Ausmalung zweier Zimmer im Erdgeschoss des vaticanischen Palastes (Pfingsten, Transifiguration, Himmelfahrt Christi, Geschichten des Simson) aus dem Jahre 1609. — Ich weiss nicht, ob es bereits bekannt ist, dass Marcello Venusti die berühmte Copie von Michelangelo's jüngstem Gericht für das Haus Farnesi im Jahre 1549 anfertigte (Baglioni gibt kein Datum an). Baglioni wird, wie gesagt, nach vielen Seiten hin ergänzt; aber es gibt hier ein indirectes Zeugniss für seine Objectivität. Man lese den harten Streitfall des Michelangelo Merisi und Genossen mit Baglioni (II. pg. 51 seq.), der sich vor Gericht abspielte — und dann Baglioni's anerkennendes Urtheil über Michelangelo in den Vite. Von bedeutendem Werthe ist dann diese — wie alle ähnlichen Publicationen Bertolotti's für die Künstlergeschichte im Allgemeinen. Wir machen die tiefsten Blicke in deren Leben und Treiben derselben, wir lernen ihre sociale Stellung, ihre Interessen kennen. — Möge Bertolotti's Arbeit recht bald ganz und eingehend von den Geschichtsschreibern der Kunst jener Zeit verwerthet werden;

es erben sich leider Irrthümer so gerne — auch wenn sie die Urkundenforschung bereits aufgedeckt — immer wieder weiter fort.

Vittoria Colonna. Leben, Dichten, Glauben im XVI. Jahrhundert. Von **Alfred von Reumont.** Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung, 1881. 8°. SS. XVI. 288.

Reumont, der bereits im ersten Bande der Beiträge zur Italienischen Geschichte S. 271—303 eine Lebensskizze der Vittoria Colonna entwarf, gibt nun in dem vorliegenden Buche die erste Biographie dieser Frau, welche der Bedeutung derselben würdig ist. Nur Reumont, mit seinem staunenswerthen Reichthum stets präsenten historischen Wissens, vermochte in so engen Rahmen das Charakterbild der Vittoria in lebendigster Wechselwirkung mit ihrer Zeit zu schildern. Nichts Unwesentliches, aber auch kein Mangel — in klaren festen Zügen erscheint vor uns gezeichnet die Physiognomie jener interessanten Epoche, welche den Uebergang der Renaissancecultur in die Gegenreformation bildet. Im Urtheil über die gebildetsten Persönlichkeiten kann man vielleicht, von einem anderen Standpunkt aus, mit dem Verfasser differiren — sicher aber muss man zugeben, dass die historische Objectivität in Vorführung der Thatsachen strenge gewahrt bleibt. Am instructivsten in dieser Beziehung ist das über Bernardo Occhino und den Cardinal Reginald Pole Gesagte. Ebenso ist die Darstellung der Tendenzen der italienischen Reformrichtung dem historischen Sachverhalt völlig entsprechend.

Das Capitel, welches uns an dieser Stelle besonders interessirt, ist das vierte im zweiten Buche: Vittoria und Michelangelo. — Hier bedauert man die Knappheit, die Kürze des Verfassers. Es wäre interessant gewesen, aus seiner intimen Kenntniss der Dinge und Persönlichkeiten jener Zeit heraus eine detaillirtere Widerlegung der Annahme, die leidenschaftlichen Briefe Michelangelo's an Tommaso Cavalieri hätten eigentlich Vittoria Colonna gegolten (von Milanesi als Conjectur ausgesprochen, von Gotti und Boito als sicher hingestellt; von mir wurde gleich anfangs diese Deutung abgewiesen in Unsere Zeit, 1875, 1. Dec.) zu finden. Reumont enthält sich detaillirten Eingehens auf diese Frage, er betont nur »Aber die Deutung hat etwas so Gezwungenes und Unwahrscheinliches, dass es beim Mangel aller sonstigen Nachrichten gestattet wäre, sie zurückzuweisen, bildeten selbst nicht Ton und Haltung, gedachter nicht minder räthselhafter als von grosser Aufregung zeugender Schriftstücke den auffallendsten Contrast mit den wirklich an Vittoria gerichteten Dichtungen und Briefen späterer Zeit.« So bleibt das Datum des Beginns der Bekanntschaft Michelangelo's mit Vittoria auf das Jahr 1534 fixirt. Die Jahre häufigsten Zusammentreffens der Beiden waren vom Frühling 1538 bis in das Jahr 1540 hinein — also die Zeit der Entstehung des jüngsten Gerichts (1535—1541 Weihnachten). Reumont wird nicht Unrecht haben, dass jene Seelenstimmung aus der heraus dies Werk geschaffen wurde, noch durch den Umgang mit einer Frau gesteigert wurde, »deren Geist die Höhen und Tiefen ermass, deren Gedanken gerade damals den Betrachtungen über Glauben, Empfinden, Wissen und über das Verhältniss zwischen dem Göttlichen und Irdischen mit voller Intensivität und zugleich mit lebendigem schöpferischen

Drange zugewandt waren.« Schon aus diesem Grunde gehört Vittoria Colonna auch der Kunstgeschichte an und auch diese ist Reumont für das biographische Denkmal das er dieser Frau setzte, zu hohem Danke verpflichtet. *H. J.*

Architektur.

Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. Von **Paul Laspeyres.** Stuttgart, Spemann, 1881 fg. Lfg. 1—4.

Paul Laspeyres ist bereits trefflich bekannt durch seine Aufnahmen und Illustration hervorragender Kirchen Umbriens, dann durch die der Kirche S. Maria della Consolazione in Todi. Das angezeigte umfangreiche Werk, dessen Ausgabe begonnen, konnte von dem Autor noch im grossen Ganzen vollendet, nur die letzte Redaction sollte dem für die Wissenschaft zu früh Verschiedenen nicht mehr möglich werden. Dieselbe ist aber von einem tüchtigen Fachgenossen übernommen worden. Die vorliegenden vier Hefte behandeln die Renaissance-Kirchen in Florenz, Prato, Pistoja, Pescia, Empoli, S. Miniato al Tedesco, Lucca, Pisa, Siena. Zu dem Trefflichsten gehören die Aufnahmen und Erläuterungen der Bauten Brunellesco's. Die gesammte Litteratur über Brunellesco's Kuppel in Florenz, die treffliche Arbeit von Sansone Sgrilli (1733) mit eingeschlossen, bietet keine so ausführliche und doch präcise Auseinandersetzung des technischen Organismus dieses Werkes, der constructiven Schwierigkeiten, welche Brunellesco dabei zu überwinden hatte, wie dies hier in der Arbeit des Laspeyres der Fall ist. Interessant erschien mir auch die Ansicht des Verfassers über den Bau von S. Spirito. Laspeyres ist der Meinung, dass die Idee des Baues von S. Lorenzo hier zu vollem freien Ausdruck gekommen, die Bauabsicht Brunellesco's in keinem wesentlichen Punkte verkümmert worden sei. Er vertheidigt auch die Kuppel gegen Burckhardt's Vorwurf der Kleinlichkeit, und findet nur das Detail etwas verarmt. Auch das Baugeschichtliche hat von Laspeyres eine sorgfältigere Behandlung erfahren, als dies im Allgemeinen bei solchen Publicationen der Fall zu sein pflegt.

Einige Bemerkungen des Verfassers fordern zu Gegenbemerkungen heraus. Der Verfasser eignet den Bau der Badia zu Fiesole unbedenklich dem Brunellesco zu; das ist auch allgemeine Annahme, nur Reumont hat im Leben des Lorenzo Magnifico an L. B. Alberti gedacht. Reumont wurde wohl zunächst durch das Datum der Inschrift im Oratorium zu seiner Vermuthung gebracht.

Diese Inschrift lautet: Ab ortu salvationis **1462** totam hanc cum omni suo ornatu et suppelectile molem devicta montis natura Cosmus Medices pater patriae canonicis reg (ularibus?) propriis sumptibus a fundamentis erexit, quod ipsi ad grati animi testimonium his litteris posteris mandavere. Ich meine, dass der Inhalt der Inschrift nicht auf Kirche und Klosterbaulichkeiten, sondern nur auf letztere bezogen werden kann; nur diese wurden »a fundamentis« errichtet, nur bei diesen mussten bedeutende Terrainschwierigkeiten überwunden, mit ihnen bei der Anlage gerechnet werden. Wir müssen also die Vollendung des Klosters auf 1462 fixiren. Damit fällt die Vermuthung von Laspeyres, die Notiz bei Gaye (I. 550) MCCCCXXX. Convento e chiesa

di Fiesole e di S. Francesco al Monte si fabbricano (nach den Spogli des Strozzi) könnte sich auf die Badia beziehen. Ob der Klosterbau nach Plänen Brunellesco's errichtet wurde? Ich möchte aus inneren und äusseren Gründen für diese Annahme — zum Mindesten nicht mit Entschiedenheit — eintreten wollen. Alberti muss freilich ausser aller Combination bleiben, wenngleich für das Jahr 1460—1462 keine besondere Arbeit von ihm ausgeführt werden kann. Was die Kirche betrifft, so sind darin alle Eigenheiten Brunellesco's zu finden — abgesehen vielleicht die capitellosen Pilaster der Capelleneingänge; ihr Bau dürfte desshalb wohl noch zu Brunellesco's Lebzeiten begonnen worden, vielleicht noch zu seinen Lebzeiten vollendet worden sein.

In Betreff der Baugeschichte der Sacristei mit der Verbindungshalle von S. Spirito hebe ich zur Orientirung einige Daten hervor, wie sie nach den zerstreuten Angaben in Milanesi's jüngster Vasari-Ausgabe wohl feststehen:

1489 entwirft Gruliano da San Gallo das Modell der Sacristei (IV. pg. 274 n. 1 †) Cavallucci nennt den 3. Dec. 1489 als Tag der Grundsteinlegung (Guida di Ficenze pg. 62). Landucci sah sie 1489 im Bau.

1496, 10. Sept. (Milanesi las 5. Sept.); nach Diarium Landucci) ist die Wölbung der Kuppel vollendet.

1496, 10. Nov. Einsturz derselben.

Für eine Theilnahme Cronaca's am Bau ist ein urkundliches Zeugniss zum Mindesten noch nicht publicirt.

Was die Vorhalle betrifft:

1489 Modell von Cronaca.

1493 (10. März) Berathung über die Art der Einwölbung der Vorhalle; das in dieser Sitzung von Cronaca neuerlich vorgewiesene Modell bezog sich nur auf die Kuppel.

Die Notiz Milanesi's IV. pg. 274 n. 1 † ist ein lapsus calami, desgl. pg. 457 die Verwechslung der Sacristei mit der Verbindungshalle.

Nun einige Richtigstellungen.

Leiter des Chorbaues der Annunziata in Florenz war weder Luca Fancelli, noch Antonio Manetti. Luca Fancelli hatte namentlich seit 1460 an in Mantua und Umgebung dem lebhaften Bausinn Ludovico's zu genügen. Antonio Manetti (Ciando, auch Ciacheri) war zwar 1460 beim Chorbau, wahrscheinlich bei Fundamentirungsarbeiten thätig, machte aber bereits 11. Oct. 1460 zum ersten und am 25. Oct. 1460 zum zweiten Male Testament — nach welcher Zeit keine Nachricht weiter von ihm vorhanden. Mit Rüstigkeit wurde der Bau erst 1470 aufgenommen und 1476 vollendet. Der Name des Bauleiters ist unbekannt. Am Façadenbau von S. Maria Novella kann Giovanni di Bettini nicht als entwerfender Architekt, sondern nur als »capomaestro« der Bauarbeiten fungirt haben. Der Neubau der Osservantenkirche S. Salvatore bei S. Miniato ist nicht *vor* 1475 begonnen worden; 1489 war sie noch im Bau (Landucci); die Strozzi-Notizen bei Gaye (I. 550 und 558), wovon die eine bereits citirt (auf 1430), die andere (auf 1449): Chiesa di S. Francesco al Monte si fabbrica — können auf den Neubau keinen Bezug haben, wie aus den urkundlichen Forschungen des Jodoco della Badia über diesen Bau her-

vorgeht. Die typographische Ausstattung des Werkes — das nur recht bald vollendet vorliegen möge — ist solid und vornehm, wie wir es bei dieser Verlagsfirma anders zu sehen nicht gewöhnt sind. *H. J.*

E. v. Haselberg. Die Baudenkmäler des Reg.-Bez. Stralsund. Herausgegeben von der Gesellschaft für Pommer'sche Geschichte und Alterthumskunde. Heft I. Der Kreis Franzburg. Stettin, Paul Launier, 1881.

Die Inventarisirung der deutschen Kunstdenkmäler macht Fortschritte. Nur eine einheitliche Direction und damit auch der einheitliche Plan wird vermisst. Wenn uns ein Werk von der Anlage des Inventaire des richesses d'art de la France noch unmöglich sein sollte, so ist es doch wünschenswerth, dass die Reichsregierung vorsorgte, dass nach einem einheitlichen Plane vorgegangen, und dass der Realisirung dieses Planes die nothwendigen Mittel zu Gebote gestellt würden. Im Königreich Preussen gibt das Cultusministerium entschiedene Anregungen, aber die Art der Durchführung wird zu wenig durch feste Principien normirt. Sind die vorchristlichen Denkmäler in das Inventar aufzunehmen? Welche ist dann die Zeitgrenze für die Denkmäler der christlichen Periode? — Die vom westfälischen Provinzial-Verein herausgegebenen Kunst- und Geschichtsdenkmäler Westfalens umfassen sämmtliche Denkmäler und Denkmälerreste bis auf unsere Zeit. Lotz, der das Beste geleistet hat, was wir auf dem Gebiete der Denkmälerstatistik besitzen, hat dasselbe Princip, namentlich in den Baudenkmälern im Reg.-Bez. Wiesbaden, im grossen Ganzen vertreten, doch aber die vorchristlichen Denkmälerreste und die Denkmäler des 17. und 18. Jahrhunderts, mit grösserer Knappheit behandelt. Die Denkmälerstatistik von Elsass-Lothringen, die Fr. H. Kraus darbietet, zeigt schon in ihrem Titel: Kunst und Alterthum, dass es sich darin um ein Generalinventar der Denkmäler handelt, welche sich in diesen beiden Reichsländern befinden. Haselberg bestimmt die Grenzen seiner Arbeit: »heidnische Alterthümer blieben ausgeschlossen, Kunstwerke wurden nur insoweit berücksichtigt, als sie zu den Baudenkmälern gehören oder sich in ihnen befinden«. — Man müsste sich auch einigen, ob und in welchem Masse und nach welchen Normen Illustrationen solchen Inventaren beizugeben seien — auch hierin geht man an den einzelnen Orten nach Laune oder wahrscheinlich nach vorhandenen Mitteln vor. — Im vorliegenden Inventar sind dieselben auf einige ganz dürftige Holzschnitte beschränkt, die kaum dem Zwecke genügen »das Charakteristische zu veranschaulichen«. In Lotz' Inventar der Baudenkmäler im Reg.-Bez. Wiesbaden fehlen sie gänzlich — vielleicht ist dies dem Wesen der Sache am entsprechendsten. Die vorliegende erste Abtheilung, welche dem Kreise Franzburg gewidmet ist, hat kaum etwas von hervorragenden Kunstdenkmälern aufzuzählen. Die orientirenden historischen Notizen genügen; die Beschreibung und technische Erklärung der Baudenkmäler ist bündig, klar, rein sachlich gehalten; bei Beschreibung und Datirung der Denkmale der Malerei und Sculptur zeigt sich der Mangel an Sachkenntniss — namentlich da, wo Kugler's Pommer'sche Kunstgeschichte im Stich lässt. Was soll man z. B. zu folgender Beschreibung eines Altarschreins in der S. Jürgen-Capelle in Barth sagen:

»Altarschrein, enthaltend die Maria mit dem Kinde, vor einer Glorie, welche der Gestalt als Hintergrund dient«. Beiläufig sei bemerkt, dass ein von Kugler (Kl. Schriften I. S. 806) angeführter Schnitzaltar vom Ende des 15. Jahrhunderts in der Kirche von Damgarten von Haselberg nicht genannt wird; befindet er sich nicht mehr an Ort und Stelle?

Die Baulichen Alterthümer des Lippischen Landes. Von **Otto Preuss,** Geh. Oberjustizrath a. D. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Detmold, Meyer'sche Hofbuchhandlung (Gebrüder Klingenberg) 1881.

So bescheiden der Verfasser in der Vorrede auftritt, so tüchtig und gediegen ist die Arbeit selbst. Der Verfasser bespricht die Baudenkmäler des Lippischen Landes; der Reichthum, die Gründlichkeit der historischen Erläuterungen, von welcher die Beschreibung begleitet ist, kommt zwar zunächst dem Local-Interesse entgegen, ist aber — wenn sie sich an Bauten wie die Stiftskirche von Kappel, die Hauptkirchen zu Lemgo, die Klosterkirchen zu Falkenhagen und Blomberg u. s. w. knüpfen, auch von allgemeinem kunstgeschichtlichem Interesse. Die Beschreibung der Bauwerke selbst ist zu knapp gehalten, das bedauert man umsomehr, als auch in diesen kurzen Beschreibungen der Verfasser als Meister des Stoffes sich zeigt, die fachmännische Terminologie völlig beherrscht. Hervorzuheben sind dann zahlreich mitgetheilte Inschriften — sowohl von Bauwerken als Denksteinen, dann aber was besonders dankenswerth: die Glockeninschriften mit ihren Jahreszahlen. Solche Arbeiten, wie die vorliegende, erleichtern immer mehr die Aufgabe, die doch einmal gelöst werden muss: ein General-Inventar der Kunstdenkmäler Deutschlands aufzustellen.

Das Heidelberger Schloss in seiner kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung. Von **K. B. Stark,** weiland Hofrath und Professor in Heidelberg. [Sonderabdruck aus »Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses« von K. M. Rosenberg.] Heidelberg, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1881.

Diese kleine treffliche Monographie ist das kunstgeschichtliche Vermächtniss des geistvollen feinsinnigen Archäologen. Er hatte nicht die Absicht, bloss Neues und völlig Unbekanntes mitzutheilen. Für ihn handelte es sich um eine Darlegung des »inneren Zusammenhangs der einzelnen Theile des Schlosses mit dem Culturleben der deutschen, besonders rheinischen Lande«, dann darum, die Epochen des Baues an die Epochen der deutschen Cultur- und Kunstgeschichte anzuknüpfen.

Diese sich selbst gestellte Aufgabe hat der Verfasser glücklich gelöst. Von der Zeit an, da sich an jener Stelle ein Castrum Romanum befand, verfolgte er die Geschichte jener Stätte mit ihren Baulichkeiten. Der vorhandene monumentale Bestand findet eine feinsinnige Schilderung und Classificirung nach den Bauperioden. Die ziemlich reich fliessenden baugeschichtlichen Quellen werden mit gesunder Kritik verwerthet. Auf die Lücken weist er hin und manche wird wohl noch von fleissiger Forschung ausgefüllt werden können. Hervorheben möchte ich, dass Stark der Annahme entgegen tritt, im sogenannten Bandhause die alte Hofcapelle zu besitzen. Stark weist darauf hin, dass bei Aufführung des jetzigen Schlosscapellenbaues unter Friedrich IV.

der Theil der Burg, in dem die alte Capelle sich befand, zerstört werden musste. Der Haupttheil des sog. Bandhauses war die zur Capelle gehörige Sacristei. Noch ein anderes Detail hebe ich hervor: die überzeugende Deutung des Programms, welches dem Statuenschmuck an der Façade des Otto-Heinrichbaues zu Grunde gelegt ist. Die typographische Ausstattung der Schrift ist vornehm und solid.

Malerei.

Ein Vermächtniss von Anselm Feuerbach. Wien, Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn, 1882, X, 182 S.

Ein Buch von seltener Tiefe und originalem Reiz! — Vielen wird es zum Missfallen geschrieben sein — denn dem idealverlassenen Virtuosenthum, der geistreichen Windbeutelei, dem Philisterthum in der Kunst wird darin hart zu Leibe gegangen — aber Alle, welche die eigensten Ziele der Kunst nicht aus dem Auge verloren haben, mögen sie schaffen, mögen sie geniessen, werden es als tapferen Genossen im Streit willkommen heissen. Feuerbach's künstlerische Entwickelung ist uns bekannt; sein Schwanken in den künstlerischen Ausdrucksmitteln, das Hochpoetische seiner Empfindungsweise — die Kühnheit seines Willens — das erfolggekrönte Streben nach einem wahren monumentalen und damit auch idealen Stil. Sein Buch gibt für einzelne Dunkelheiten die Erklärung; aber mehr noch als den Künstler bringt es uns den Menschen näher. Es bestätigt die oft angefochtene Wahrheit, dass ein bedeutender Künstler auch eine bedeutende Persönlichkeit sein müsse. Das Vermächtniss besteht aus zwei Theilen: der Autobiographie des Künstlers — ergänzt durch von dem Herausgeber eingeschaltete Brieffragmente — dann einer Reihe von Aphorismen über Kunst und Künstler. Hier wie dort zeigt sich keine ungelenke Künstlerfeder — allerdings auch kein aalglattes abgeblasstes Litteratendeutsch: Adel und Kraft sind dieser Darstellung eigen; die Wärme echter Empfindung durchströmt sie oft — aber auch eine scharfe Klinge schlägt der Verfasser — wenn es den Kampf mit dem Götzenthum der Kunst gilt. Seine Ironie, sein Sarkasmus ist dann von vernichtender Schärfe und Bitterkeit. Mit den Andersgläubigen der Kunst geht er nicht zart um; die Charakteristik Schadow's bei Schilderung seiner Düsseldorfer Lehrjahre, Bemerkungen über Schorn in München, Schirmer, Lessing in Karlsruhe sind von Bitterkeit nicht freizusprechen — aber weder in der Kunst noch im Leben taugt Leisetreterei und Liebedienerei nach allen Seiten hin. Und will es vielleicht jemand übernehmen, die Art wie man dem Künstler in Karlsruhe begegnete, zu rechtfertigen? Auch die Schilderung der Wiener Verhältnisse wird Manchen missfallen. Das Ministerium — Stremayr an der Spitze und von Eitelberger berathen — hatte die edelsten, gesündesten Intentionen; an begeisterten Schülern mangelte es auch nicht — aber Collegenneid und die leichtfertige Richtung, die durch Mackart und dessen Anhänger im Publicum propagirt wurde und noch wird, machten dem Künstler das Leben in Wien bald sauer. »Ehe ich mich dessen versah, stand ich einer feindlichen Phalanx gegenüber, von der ich bis jetzt nicht die geringste Ahnung hatte.« Es dürfte schwer

werden, Feuerbach zu widerlegen: »Es ist in Wahrheit eine Fülle von Kunsttalent hier (in Oesterreich) vorhanden; auch für die bildende Kunst; nur dass diese letztere leicht in Nebendingen stecken bleibt. Stoffe, Meubles, künstliche Lichteffecte werden vorwiegend als Hauptsachen behandelt. Für den Menschen, wie ihn Raphael und Michelangelo empfunden haben, ist kein Verständniss vorhanden.« Kein Wunder, dass Feuerbach »den Kopf erfüllt von Götterbildern und poetischen Combinationen« sich in diesem lauten Kampf, dem Intriguiren, dem Lärm der Journale und schliesslich verstrickt »in kleinliche hässliche Kämpfe« hier bald unselig fand. —

Dass aber Feuerbach auch anerkennen kann, zeugen seine Worte über Couture: »Nicht genug danken kann ich dem Meister, welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonencomposition zu grosser Anschauung und Auffassung führte.«

Die glücklichsten Jahre hat Feuerbach in Rom verlebt. »Rom, dieser gottbegnadeten Insel des stillen Denkens und Schaffens, hab' ich so viel zu danken. Es ist mir in Wahrheit eine zweite Heimath geworden; und immer wenn mein künstlerisches Denkvermögen in Deutschland brach gelegt wurde, durfte ich nur die italienische Grenze überschreiten und eine Welt von Bildern stieg in mir auf.« — »Der lange römische Aufenthalt ist eine Zeit fortwährenden passiven Widerstandes gegen moderne Oberflächlichkeit und Existenzsorgen für mich gewesen« .... »die Race hat mich gerettet, und — die Kunst.« Ja die Race — man braucht die einzelnen Glieder der Familie nur zu durchmustern. —

Der Anhang, der eigentlich »Abwehr« lauten sollte, »was aus Schicklichkeitsgründen unterblieb«, bringt eine Reihe von Aphorismen, von welchen jedes einzelne die treffendsten Wahrheiten in knappster Form enthält. Ein ganzes Compendium von Kunstweisheit und treffender Kritik enthalten diese Aphorismen. Wie vorzüglich die Gegenüberstellung von Colorit und Illumination, der Vergleich der modernen »Coloristen« mit den grossen Venezianern des 16. Jahrhunderts — aber auch noch mit Tiepolo, die Umgrenzung der Begriffe Historie und Genre; wie gesund die Ironie in den Aphorismen über Akademien, Kunstausstellungen, Kunstvereine! Das sind Worte aus einer starken vielvermögenden Künstlernatur heraus, die nicht nergelt und kritisirt, weil ihr das Schaffen versagt blieb — sondern die Raum schaffen will für das Gesunde, Echte, Schöne. Das Vermächtniss Feuerbachs — seine Werke, seine Worte — kann nicht genug hoch gehalten werden von Allen, welchen, die Kunst kein blosses Vergnügen der Sinne, sondern Erhebung der Seele, Läuterung des Wollens — kurz Gottesdienst ist. *Hubert Janitschek.*

Rubensbriefe, gesammelt und erläutert von **Adolf Rosenberg.** Leipzig, Verlag von E. A. Seemann, 1881.

Die Rubensforschung hat in den letzten Jahren erhebliche Fortschritte gemacht, viel urkundliches Material wurde publicirt, manche Seite des Lebens und Arbeitens des Künstlers und Diplomaten — und namentlich des letzteren — in jenem echt historischen Geiste behandelt, der unsere Zeit auszeichnet.

Noch immer aber ist die Zeit für ein abschliessendes biographisches Denkmal dieses Künstlers nicht gekommen. Manches urkundliche Material liegt noch verborgen und vor Allem ist noch für die Kritik seines Oeuvre sehr, sehr viel zu thun. Einen Baustein für eine zukünftige Rubensbiographie will auch die vorliegende Ausgabe von Rubensbriefen liefern. Der treffliche Bearbeiter der zweiten Ausgabe der von Guhl gesammelten, übersetzten und erläuterten Künstlerbriefe hat auch die vorliegende Rubensbriefsammlung edirt. Warum aber hat er dieselbe nicht von jenem Gesichtspunkt aus behandelt, welcher für die Ausgabe der Künstlerbriefe maassgebend war? Weder eine vollständige noch eine streng kritische Ausgabe vermochte er zu geben; er musste sich zumeist auf edirtes Material beschränken, konnte diese Abdrücke auch nicht mit den Originalen vergleichen; dann wusste ja der Herausgeber, dass die Ausgabe eines Codex diplomaticus Rubenianus vorbereitet, an dem umfangreich geplanten Werke auch rüstig gearbeitet werde. — So rechtfertigen denn die siebzehn Briefe aus dem Archive zu Mantua, welche der Herausgeber zum ersten Male in der Fassung des Originals nach Braghinolli's Abschrift vollständig mittheilt (Baschet hat sie nur im Auszuge oder auch wenn vollständig, doch nur in französischer Uebersetzung publicirt), die vorliegende Ausgabe in der vom Herausgeber gewählten Form nicht; der Fachmann wird von ihr nicht viel, der Rubensforscher gar nichts profitiren können. Dagegen wäre eine vorläufige Sammlung der zerstreut publicirten Briefe in deutscher Uebersetzung dem kunstgeschichtfreundlichen Laien, der jetzt vor der Vielsprachigkeit zurückscheut, gewiss sehr willkommen gewesen, zumal bei dem grossen Interesse, welches das Laienpublicum Rubens entgegenbringt.

Den Briefen geht vor die kurze Vita Petri Pauli Rubenii von Jean François Mols (zuerst 1837) von Baron von Reiffenberg publicirt); die Noten zeugen vortheilhaft von dem Fleiss und der Gewissenhaftigkeit, welche der Herausgeber an die Arbeit wandte. Mit der Theilung der Briefe in solche allgemeinen und solche diplomatischen Inhalts kann man nur einverstanden sein.

Kunstindustrie.

Revue des Arts Décoratifs. Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur, 7, Rue Saint-Benoit. 3e année Nr. 1.

Die von Victor Champier redigirte Revue hat ihren dritten Jahrgang begonnen. Da sie das eigentliche Organ der Union Centrale des Arts Décoratifs ist, jener Gesellschaft, welche für die Hebung des Kunstgewerbes in Frankreich mit so viel Energie und ausgezeichneten Mitteln eintritt, so ist schon dies eine Gewähr, dass wir es hier mit einem einflussreichen und trefflichen Organ zu thun haben; der Name des Redacteurs, Victor Champier, ist dann eine weitere Bürgschaft. Das erste Heft des neuen Jahrgangs (ausgegeben am 20. Juni 1882) bringt einen Bericht von René Menard über den Salon des Arts Décoratifs, der in diesem Jahre zum ersten Male in den Champs-Elysées neben der Gemälde- und Bildwerke-Ausstellung geöffnet war. Rioux de Maillou bespricht die Baudry-Ausstellung in der Orangerie. Edouard Garnier beschäftigt

sich mit der Faience- und Porzellan-Malerei. Victor Champier eröffnet eine Serie von Studien über stilgemässe Hauseinrichtung. Eine Chronik über den kunstgewerblichen Unterricht wird begonnen und soll eine ständige Rubrik bilden. Dann folgen Notizen über Auctionen etc. Neben den zahlreichen Abbildungen im Texte bringt das Portefeuille der Revue noch vier Blätter, darunter die Héliogravure einer prächtigen ciselirten Silberplatte von Morel Ladeuil, im Besitz des Herzogs von Albany.

Dem Hefte ist beigegeben das Bulletin officiel de l'Union Centrale des Arts Décoratifs.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Zur Geschichte der ältesten Bibliotheken und ersten Buchdrucker zu Strassburg von **C. Schmidt.** Strassburg, F. Bull, 1882.

Der zweite Theil dieses Buches, überschrieben »die Strassburger Buchdrucker vor 1520«, bringt dieses Buch des bekannten Strassburger Gelehrten in das »Repertorium«. Er enthält biographische Notizen über diejenigen Typographen, die seit Mentel bis 1520 in Strassburg gearbeitet haben; anhangsweise wird einiges über die hagenauer und schletstadter beigefügt. Interessant ist es, den engen Zusammenhang zu sehen, in welchem die entstehende Druckerei auch hier nach der Seite der agirenden Personen mit der Kunst und dem Kunstgewerbe steht. Mehrere unserer ersten Buchdrucker waren Goldschmiede, Maler, Kalligraphen, »Goldschreiber«; als solche gehörten sie zur Goldschmiedzunft, die in Strassburg alle irgend einen künstlerischen Character habenden Gewerbe umfasste. Hervorgehoben wird (pag. 83) der Einfluss Martin Schön's auf die Zeichung der Initialen, Randleisten und in den Text eingefügten Holzschnitte. »Unter seinem Einflusse bildete sich eine Schule von Zeichnern und Formschneidern, die man, wegen ihrer leicht zu unterscheidenden Manier die elsässische nennen kann.« Neben den bekannten Künstlern Urs Graf von Basel, Johann Wächtelin von Strassburg, Johann Baldung-Grien von Gemünd, nennt Schmidt den Namen des talentvollen Johann Schrotbank von Westhoffen. (Fehlt bei Nagler.) Weiter werden genannt der Maler Bartholomäus Kistler von Speyer, der 1486 das strassburger Bürgerrecht kaufte, ferner der strassburger Künstler Johann Weiditz, der die »Herbarum vivae icones« von Otto Brunfeld mit Pflanzenabbildungen geziert hat, welche heute noch durch merkwürdige Genauigkeit das Erstaunen des Beschauers erregen. Hieronymus Greff oder Groff (Graf), gebürtig aus Frankfurt, kauft 1502 in Strassburg das Bürgerrecht, und gibt im selben Jahre fünfzehn grosse Holzschnitte mit deutscher Erklärung über die Apokalypse heraus. Auch der letztere, ebenso wie Kistler und Weiditz fehlen bei Nagler. Für Wächtelin werden Daten beigebracht, die sich bei Nagler (s. Uechtelin) nicht finden. *a. s.*

Jules Hédou, Jean Le Prince et son oeuvre, suivi de nombreux documents inédits. Paris 1879. 330 pag.

Unter den Malern des 18. Jahrhunderts gibt es einen, welcher sowol als Mensch, wie als Künstler einen besonderen Platz einnimmt. Sein Maler-

und Stecherwerk besitzt wenigstens für den ersten Anblick einen eigenthümlichen Charakter. Als Mensch ist er ein Original: noch ganz jung sucht er geradenwegs den Gouverneur seiner Provinz auf, er bittet ihn um seine Protection und erhält sie; dann kaum zum Jüngling herangereift, heiratet er eine beinahe alte Frau, bricht kurze Zeit darauf mit ihr, flüchtet ins Ausland, wird von Korsaren gefangen, die er durch die Kunst seiner Geige bezaubert, durchzieht Russland von einem Ende zum andern, wird dem Zaren vorgestellt und in St. Petersburg gehätschelt, kehrt nach Frankreich zurück, wird hier zum Akademiker erwählt, gewinnt Diderot, erfindet ein neues Stichverfahren, dem er entzückende Wirkungen abgewinnt, das zu verkaufen ihm aber nicht gelingt, verdient viel Geld, gibt es aus ohne zu zählen, kauft endlich ein Landhaus, in dem er bald seinen Tod finden soll, wobei er einer jungen Nichte, die ihn gepflegt hat als ganze Erbschaft eine recht hübsche Collection Gläubiger hinterlässt.

Dies ist in grossen Zügen das Bild des Künstlers, den vorzustellen wir uns vom Leser die Erlaubnis erbitten.

Wie man sieht ist Jean Le Prince nicht von gewöhnlichem Schlage; ist er auch kein grosser Maler, so ist er doch wenigstens ein origineller, und man darf sogar hinzufügen, dass er ein Mann von Geist war, der alle Fehler und alle Vorzüge des Jahrhunderts besass, indem er lebte.

Ein brillanter Lebemann, geistreicher Freidenker, als Maler leicht produzirend, als Stecher voll Wärme, setzte er mit derselben Leichtigkeit seine Gesundheit aufs Spiel, mit der er sein Geld verschleuderte, er rechnete mit dem einen so wenig, wie mit dem andern.

Mit diesen charakterisirenden Worten leitet der Verfasser die Biographie Jean Le Prince's ein und entwirft uns so in markanten Umrissen das wechselvolle Leben dieses Originals, dessen Stellung sowohl als Mensch wie als Künstler eine eingehende Monographie wohl verdient hat; als Mensch wegen seiner originellen, theilweise sogar abenteuerlichen Lebensschicksale, als Künstler insbesondere wegen seiner culturgeschichtlichen Darstellungen aus dem russischen Volksleben seiner Zeit und wegen seiner Erfindung einer eigenen Stichweise, der Tuschmanier. Jules Hédou hat sich mit sichtlicher Vorliebe dem Gegenstande seiner Forschung zugewendet, mit grossem Fleisse und mit vielem Geschick sich seiner Aufgabe entledigt und ein Buch geschaffen, das fast nur Vorzüge in sich vereinigt, denn es gibt wenige so ausgezeichnete und in jeder Beziehung so erschöpfende Künstlermonographien wie die vorliegende, so dass es für den Sachverständigen ein wahres Vergnügen ist, das Buch in die Hand zu nehmen.

Die dem Kataloge des Stechwerkes vorangehende Lebensgeschichte des Künstlers ist auf breitester Grundlage aufgebaut. Der Verfasser hat, was sonst selten geschieht, selbst archivalische Forschungen nicht gescheut oder solche durch Fachmänner machen lassen und so das zuverlässlichste Material für seine Darstellung gewonnen. Die kleineren Documente hat er vollinhaltlich in die Biographie aufgenommen, die grösseren werden im Anhange mitgetheilt. Auf diese Weise war es ihm möglich mehrere nicht unwesentliche Irrthümer, die in alle Handbücher sich eingeschlichen haben und gang und gebe geworden

waren, richtig zu stellen. An diese sehr ausführliche Biographie schliesst sich eine, wenn auch warm gehaltene doch nicht übertriebene, sondern ganz richtig abschätzende Beurtheilung der künstlerischen Bedeutung Jean Le Prince's.

Der 179 Nummern umfassende Katalog des Stecherwerkes, das soweit es sich beurtheilen lässt, kaum mehr durch ein neues Blatt wird vermehrt werden können, ist in zwei Abtheilungen geschieden, die erste enthält die Radirungen, die zweite die Stiche in Tuschmanier. In jeder Abtheilung gehen die Folgen voran, ihnen schliessen sich die Einzeldarstellungen in alphabetischer Ordnung nach den Benennungen der Blätter an, eine Anordnung, die zwar von dem sonst Gebräuchlichen abweicht, aber für das an Nummern nicht zahlreiche Werk des Le Prince recht übersichtlich und praktisch ist. Die Beschreibungen der Blätter sind durchaus umfassend und genau, überhaupt in jeder Beziehung vollkommen genügend; dasselbe gilt auch von der Beschreibung der Zustände, nur werden von letztern manchmal bei den Blättern in Tuschmanier nicht eigentliche Zustände, sondern fälschlich auch spätere Abdrücke von der unveränderten Platte als Zustände beschrieben, ich nenne z. B. Nr. 123, 124, 130, 131 u. s. w. Wenn sich ganz zuverlässliche Anhaltspunkte für eine genaue Unterscheidung früherer und späterer Abdrucke von der vollständig unveränderten Platte ergeben, ist es zwar am Platze, solche anzuführen, allein sie dürfen nicht mit den Zuständebeschreibungen vermengt, sondern müssen von diesen streng geschieden werden. Zu wünschen wäre ferner höchstens noch die Angabe der Fundorte bei sämmtlichen Blättern und Zuständen.

Im Anhange an den Katalog sind, wie bereits erwähnt, mehrere entweder für die Geschichte des Künstlers selbst oder für die von ihm erfundene Stichweise wichtige Documente vollinhaltlich abgedruckt. Den Schluss des Werkes bilden eine chronologische und eine alphabetische Tabelle, die erstere leider nicht vergleichend.

Zum Schlusse dieser meiner kurzen Anzeige kann ich nur wiederholen, dass man in der Kupferstichlitteratur wenige so vortreffliche und ihre Aufgabe so allseitig erschöpfende Monographien findet, als die Hédou's über Jean Le Prince, daher es auf das lebhafteste zu wünschen wäre, wenn Hédou sein im Vorworte gegebenes Versprechen auch einen ausführlichen Katalog der Stiche nach Zeichnungen und Gemälden Jean Le Prince's zusammenzustellen, recht bald erfüllen möchte.

Die Ausstattung des Buches steht dem Inhalte würdig zur Seite, sie ist nicht nur geschmackvoll, sondern man muss sie geradezu als eine luxuriöse bezeichnen.

Wien. *S. Laschitzer.*

Litteratur über Museen, Ausstellungen, Kunstinstitute.

Die Schätze der Grossen Gemälde-Galerien Englands. Herausgegeben von Lord **Ronald Gower.** Leipzig. Otto Schulze, 11 Querstrasse, 1882. Lief. 1.

Eine deutsche Ausgabe des englischen Werkes, von welchem die zweite Serie zu erscheinen begonnen hat. Die Verlagshandlung hat damit ein dankenswerthes Werk unternommen; die herrlichen Kunstschätze englischer Privatgalerien — den Fremden so schwer zugänglich — werden in einer vorzüglich getroffenen Auswahl auch dem deutschen Publicum vorgeführt. Berühmte Miniaturen englischer Sammlungen sind in die Reproduction einbezogen worden. Die erläuternden Notizen sind knapp gehalten, geben aber Alles was zur Orientirung über Herkunft und Zustand des Bildes zu wissen nothwendig sind. Die Photographien sind nach den Originalen genommen — was nicht bloss dem Kunstforscher, sondern auch dem Laien der ein gebildetes Auge besitzt, das Erwünscheste ist. Jede Lieferung bringt drei Photographien; der Preis ist sehr billig gestellt (3 M. 50 Pf.). Die erste Lieferung enthält Meissonier, Der Halt (Hertford House), Rembrandt, Bildniss einer Dame (von 1634) (Bridgwater House), Van Dyck, Bildniss eines Mannes (Andreas Colyns?) (Stafford House). Mag das Unternehmen recht viel Freunde und damit rüstige Förderung finden.

Notizen.

(Ueber die Verwendung von Terracotten am Geison und Dach griechischer Bauwerke.) Im Verlage des k. k. Museums für Kunst und Industrie in Wien ist eine Anzeige des letzten Winckelmannsprogramms der archäologischen Gesellschaft in Berlin, welches einen kurzen Ueberblick über die Verwendung von Terracotten am Geison und Dach griechischer Bauwerke gibt, erschienen. In derselben unterzieht Herr Prof. A. Hauser die Abhandlung einer Besprechung, in der er das mitgetheilte Material sachlich zwar zum grössten Theile anerkennt, in Bezug auf die Schlussfolgerungen aber zu ganz entgegengesetzten Resultaten gelangt. Da sowohl die Kritik wie die sich daran anschliessenden Erörterungen mehrfach Behauptungen erhalten, welche mit den von uns mitgetheilten Thatsachen nicht in Einklang zu bringen sind, so ist eine Beantwortung und Richtigstellung der erhobenen Einwände bei dem Interesse, welches der Gegenstand in den Kreisen der Archäologen sowohl, wie der Architekten erweckt hat, wohl geboten.

Die Kritik ist sichtlich beeinflusst durch die Stellung des Verfassers zu der vielbehandelten Frage, ob der dorische Baustil dem Holz- oder Steinbau seinen Ursprung verdanke. Obwohl wir in dem Heraion in Olympia, dem ältesten bis jetzt bekannten griechischen Tempel einen Holzbau besitzen und an diesem eine Ausbildung der Traufe, welche Anhaltepunkte gibt, wie wir uns die Incrustation eines Holzgeison, wenn ich mich des Wortes bedienen darf, zu denken haben, so glaubt Hauser doch den Ursprung der hochalterthümlichen Verkleidung von Steingeisa mit Thonplatten aus dem Steinbau herleiten zu müssen.

Um die im Winkelmannsprogramm versuchte historische Erklärung der Incrustationstechnik aus dem Holzbau zu entkräften, sucht er nachzuweisen, dass von den Verfassern, der historischen Erklärung zu Liebe, die Technik aus dem Spiel gelassen sei, während wir als Techniker gerade die technische Seite ganz besonders berücksichtigt zu haben glaubten und die Lösung aller constructiven Fragen von der technischen Zulässigkeit abhängig machten. Vorweg wollen wir nun bemerken, dass nach unserer technischen Ueberzeugung die Annahme einer Incrustation beim Holzbau allerdings gestattet ist und wenn wir im nachfolgenden, um den uns gemachten Vorwurf zurückzuweisen, den

Beweis für die Zulässigkeit einer Incrustation von Holzgeison mit Thonkasten führen werden, so enthalten wir uns doch, wie am Schluss des ersten Theiles der Abhandlung betont ist, bis zu einer genaueren Bestimmung der örtlichen und zeitlichen Grenzen der Verkleidungstechnik vorläufig noch eines abschliessenden Urtheils.

Zur Sache selbst vergegenwärtige man sich folgendes: Die Entfernung der Sparren von Mitte zu Mitte bewegt sich bei den griechischen Tempeln mit wenigen Ausnahmen zwischen den Grenzen von 55 und 65 Ctm.; die Sparren selbst haben in Breite und Höhe die Maasse von 20—30 Ctm. Da die Sparren von Pfetten mit noch grösseren Abmessungen im First und in der Richtung der Cellamauer, resp. der inneren Säulenstellung unterstützt sind, so erhält das Dachgerüst eine Festigkeit, bei der eine Verdrehung und Verschiebung, besonders wenn man bedenkt, dass die Sparren auch auf den einzelnen Pfetten und dem Gebälk aufgekämmt waren, ausgeschlossen erscheint. Wir können uns ferner die vortretenden Sparrenköpfe derart verkleidet denken, dass vor dem Hirnholz ein Streichbrett sich entlang zieht und dass auch die Oberfläche des Sparrens der Befestigung des Kastens wegen verschalt ist. In der Längsrichtung dehnen sich diese Schalbretter bekanntlich nicht aus, eine Verdrehung findet bei der Stärke des Holzgerüstes und der guten Verbindung von Sparren und Pfetten nicht Statt, die Gefahr des Berstens der Thonplatten ist daher nicht zu befürchten. Ein Analogon haben wir an unsern heutigen Gipsgesimsen, wo ja die Gipsplatten vielfach an Bretter und Hölzer angeschraubt werden und auch weder herunterfallen noch springen, obwohl das Holzgerüst im Vergleich zu dem griechischen ein so sehr schwaches ist. Selbstverständlich bezieht sich die Analogie nicht etwa auf die Construction des Holzgesimses selbst. Sodann waren die winkelförmigen Thonkasten einfach auf die Sparren resp. die Schalung aufgelegt, oder wenn dreiseitig, übergeschoben, und nur durch Nägel befestigt, um sie am Herabgleiten zu hindern. Es bringt ihnen daher ein Reissen der Bretter in der Breitenausdehnung keine Gefahr und können, da für die Nägel in den Löchern der Thonplatten ein kleiner Spielraum bleibt, letztere sogar noch eventuelle kleine Schwankungen mitmachen, was unsere Gipskasten bekanntlich nicht vermögen. Es muss deshalb eine solche Construction gegenüber der heutzutage bei uns und unter viel ungünstigeren Umständen angewandten als eine technisch nicht nur mögliche, sondern sogar ungemein rationelle und nachahmungswerthe bezeichnet werden. Wenn die Kasten nicht dreiseitig, sondern winkelförmig waren, so mochte die Unterfläche des Sparrenkopfes resp. des übertretenden Daches ebenfalls noch durch eine Thonplatte ähnlich der auf Seite 17 des Winkelmannsprogrammes mitgetheilten verdeckt werden.

Wenn dann Hauser sagt, wir hätten nach dem Steingeison, wie es jetzt im dorischen Baustile vorliegt, ein entsprechendes Holzgeison inconstruirt, also von späteren Formen einen Rückschluss auf analoge in früherer Zeit gemacht, so ist dies unrichtig. Ist es denn nicht einfach constructiv und der Holztechnik entsprechend gedacht, wenn man die Dachsparren zum Schutze des Gebälkes überragen lässt und den vortretenden exponirten Sparrenkopf in

der erwähnten Weise gegen die Witterungseinflüsse sichert? Dient eine solche Verkleidung nicht zugleich auch dazu, die Ziegel gegen das Abheben durch den Sturm zu sichern? Es ist aber auch ein positiver Beweis vorhanden, dass die Griechen Ziegel resp. Thonplatten mit doppelter Nagelung auf Holz befestigt haben. Es konnten die vorher erwähnten auf Seite 17 der Abhandlung dargestellten Thonplatten, welche am Heraion und an anderen Bauten unter den grossen gebogenen Ziegeln lagen, in keiner anderen Weise befestigt werden. Sodann besitzen einzelne Dachziegel des Heraion Nagellöcher, ferner viele Traufziegel späterer Gebäude. Es wurden die untersten Ziegel durch Nägel auf dem Sparren resp. dem Steingeison der späteren Zeit befestigt, die weiter folgenden stützten sich gegen diese und bedurften bei der geringen Dachneigung und ihrer eigenen Schwere keiner besonderen Befestigung. Sie blieben aber nicht deshalb unbefestigt, weil eine Nagelung unstatthaft gewesen wäre, wie in der Kritik angenommen ist. Und was die Haltbarkeit dieser Construction anlangt, so brauchen wir nur zu erwähnen, dass das Heraia-Dach nachweislich fast 1000 Jahre, das des Geloer Schatzhauses mindestens 900 Jahre lang den Unbilden der Witterung in seiner ursprünglichen Eindeckung widerstanden hat.

Aber gehen wir weiter. Hauser versucht für die Incrustationstechnik eine andere historische Erklärung unter Beibehaltung der Construction des Gebälkes und des Geison aus Stein zu geben, indem er in der ältesten Zeit eine Rinne aus Thon auf dem Geison angebracht wissen will. Das Kastenstück mit dem Flechtbande sei eine Erinnerung an diesen Wasserkasten, die Sima habe daneben auch noch bestanden. Also Rinne und Sima! Da der Tempel C in Selinus bisher der einzige Tempel ist, an welchem das Geison als aus 2 Stücken bestehend nachgewiesen ist, wird man als Regel zumal bei kleinen Bauten anzunehmen haben, dass das Geison aus einem Steinblock gebildet war. Der Wasserkasten müsste demnach bei der geringen Dicke des Geison oben auf demselben anzubringen sein. Wenn nun, wie ja auch Hauser zugibt, die Nothwendigkeit vorlag, zum Schutz des schlechten Steinmaterials die Vorderfläche des Geison gegen die Witterungseinflüsse zu sichern, so können wir trotz der Rinne der von uns mitgetheilten Thonkasten nicht entrathen, und wir würden also 3 Bauglieder aus Thon übereinander haben, Kastenstück, Rinne und Sima. Damit sind wir wieder auf dem alten Punkt, nur dass wir von Herrn Hauser noch eine Rinne als Zugabe erhalten haben. Man darf sich aber wohl fragen, wie er überhaupt dazu kommt beim Tempeldach ein dem alten Griechen vollkommen unbekanntes Bauglied, die Rinne, anzunehmen, dazu noch neben der Sima! Es lässt sich im Gegentheil aus den Bauten nachweisen, dass man zuerst das Wasser zwischen den einzelnen Ziegelbahnen unbeschränkt herunterstürzen liess, dass man dann durch Sima und Ausgüsse dem Wasserabfluss eine bestimmte Richtung gab, und dass man erst in hellenistischer Zeit durch undurchbrochene Simen d. h. Rinnen das Wasser zu sammeln und nach einzelnen Orten zum Abfluss hinzuleiten anfing. Dieser auf Seite 20 der Abhandlung in knappster Form gegebene Entwickelungsgang gründet sich auf eine grosse Zahl gesammelter Beispiele.

Der Grund für das Fehlen der Rinnen an den griechischen Bauten liegt darin, dass, weil die Griechen die Anwendung von Dichtungsmaterial verschmähten, das Fortleiten des Wassers über Fugen vermieden werden musste. Um seine Erklärung haltbar zu machen, sieht sich Hauser genöthigt die Richtigkeit einiger Angaben von uns in Zweifel zu ziehen. Er möchte nämlich die von uns gefundenen Kasten nur dem Giebel zuweisen. Vom Geloer Schatzhause sind aber die Geisa mit ihren Verkleidungen sowohl von den Langseiten, wie von den Giebelseiten und an den letzteren vom horizontalen wie vom ansteigenden Geison vorhanden. Die Thatsache steht also fest; ebenso die Reconstruction des Tempel C in Selinus. Der Kasten ist in der gezeichneten Weise am oberen Geisonblock der Längsfront vorhanden. Dieser Block ist um 5 Ctm., also genau um die Dicke der Thonplatte kürzer als der untere Geisonblock und beide haben eine Auflagerfläche gleich der ganzen Gebälkdicke. Wir können den oberen Block daher nicht der Hauser'schen Erklärung zu Liebe um ein Stück zurückrücken oder verkürzen, damit vorne der vermeintliche Wasserkasten noch vorgesetzt werden kann. Die Nägel, welche die genaue Lage des Kastens wie der Sima angeben, können wir nicht aus der Oberfläche herausziehen und sie nach Hauser an der Vorderfläche des Blockes anbringen. Ausserdem ist die Lage des Kastens durch den Falz und die Bearbeitung des Steines gegen jeden Zweifel gesichert. An der auf Tafel II und III der Abhandlung mitgetheilten Sima ist der Raum zwischen den Palmetten abwechselnd geöffnet und geschlossen, sodass auf jede Ziegelbahn eine Oeffnung entfällt. Principiell unterscheidet sich diese Dachendigung nicht von der einer einfachen Traufe, wo die Stirnziegel die Oeffnungen der Kalypteren verdecken, das Wasser aber unbeschränkt abtropft. Sie bildet wie auf Seite 20 gesagt ist, das Uebergangsglied aus dem Dach der letzteren Anordnung zu dem mit einer fortlaufenden Sima mit Ausgüssen. Da Herr Hauser an der Richtigkeit der Fig. 1 auf Tafel II zweifeln zu müssen glaubt, so mag hier noch einmal erwähnt werden, dass die Aufnahmen auf genauen Messungen beruhen und dass die Reconstruction des Tempel C und die des Schatzhauses der Geloer in jeder Weise verantwortet werden kann.

Fr. Graeber.

(Andrea Vicentino's Gemälde, »die Ankunft Heinrich des III. in Venedig«, d. Z. im Besitz des Bischofs von Leitmeritz in Böhmen.) In jüngster Zeit wurde die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Böhmen auf ein Gemälde gelenkt, welches sich gegenwärtig im Besitze des Bischofs von Leitmeritz befindet, und die Begrüssung Heinrichs III. Königs von Frankreich und Polen in Venedig darstellt, und von Andrea Vicentino, einem Schüler von Palma Giovane, gemalt wurde. Auf welche Weise das Bild nach Leitmeritz gekommen ist, kann nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Die Vermuthung spricht dafür, dass es vom Grafen Wratislaw Mitrovitz erworben wurde welcher zwischen den Jahren 1722—1733 Bischof von Leitmeritz war und sich zu jener Zeit in Venedig aufgehalten hatte, wo Verwandte von ihm gelebt haben. Das Bild wurde, wahrscheinlicherweise, um es anstandslos über die Grenze zu bringen, mit Farbe überstrichen und ist deshalb auch ganz

unbeachtet geblieben, bis der jüngst verstorbene Bischof von Leitmeritz, Dr. Frind, dem Maler Zapletal in Prag, welcher sich mit Restaurationsarbeiten beschäftigt, den Auftrag gegeben hat, das Bild zu reinigen. Erst nach Entfernung des Anstriches war man in der Lage, die historische und künstlerische Bedeutung dieses Werkes genau zu beurtheilen. Ich kenne das Bild nicht aus eigener unmittelbarer Anschauung, sondern nur aus einer Photographie, welche nach Restaurirung des Gemäldes angefertigt wurde und an Deutlichkeit und Klarheit nichts zu wünschen übrig lässt. Da über den Meister und die Provenienz des Bildes Zweifel ausgesprochen wurden, so wandte man sich an die Akademie der bildenden Kunst in Venedig, um eventuell durch diese Anstalt Aufklärung zu erhalten. Die Akademie forderte den rühmlichst bekannten Director des Museo Corrèr, Herrn Nic. Barozzi, auf, ein Votum abzugeben, welcher darnach der Akademie die Mittheilung machte, dass dieses Bild das lang vermisste Originalgemälde von Andrea Vincentino sei und sich seinerzeit im Palazzo Foscari sul Canal-Grande befunden habe. Das ausserordentlich figurenreiche Bild stellt die Landung Heinrichs III. am Lido in Venedig dar und ist 2 Meter 8 Centimeter hoch und 3 Meter 24 Centimeter breit. Die Figuren auf dem Bilde haben eine Höhe von 28 Centimeter; es sind deren 200 und zwar mit voller Portraitähnlichkeit ausgeführt. Ein besonderes Interesse gewinnt das Gemälde dadurch, dass auf demselben die Abbildung des Triumphbogens, welcher zum Empfange Heinrichs III. am Lido aufgerichtet wurde, mit voller Deutlichkeit wiedergegeben ist. Dieser Triumphbogen war ein Werk von Andrea Palladio, der, wie Sansovino berichtet, sich den Triumphbogen des Septimus Severus in Rom dabei zum Muster genommen hat. König Heinrich III. wohnte während der Zeit seines venezianischen Aufenthaltes in dem genannten Palazzo Foscari und den anstossenden Palästen Giustiniani am Canal-Grande. Das Bild, welches sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Palazzo Foscari befunden hat, ist um so werthvoller, als ein Gemälde, welches dasselbe Thema behandelt hat und sich im Dogenpalast befunden hat, bei dem Brande des Dogenpalastes 1575 zu Grunde gegangen ist. Die Aufschrift auf der Vorderseite ist auf dem Bilde erhalten und lautet in Uebereinstimmung mit Sansovino folgendermassen: »Henrico III. Franciae Poloniae Regi Christianissimo, ac invictissimo Christianae religionis acerrimo propugnatori, advenienti Venetorum Resp. ad veteris benevolentiae atque observantiae declarationem. Die Inschrift auf der Rückseite lautet nach Sansovino: Henrico Franciae et Poloniae regi optimo atque fortissimo, hospiti incomparabili Venetorum Resp. ob ejus adventum felicissimum.« Zanotto behandelt in seinem grossen Werk über den Palazzo Ducale ausführlich alle Denkmäler, welche sich auf den Aufenthalt Heinrich des III. in Venedig beziehen, nicht bloss mit Rücksicht auf den Kunstwerth, sondern auch die historische Bedeutung der Denkmäler. Dass dieses Ereigniss so viele Kunstwerke hervorgerufen hat, ist recht begreiflich, denn dasselbe hat die damalige politische Welt ganz Europa's interessirt, und in Venedig ganz besonders das Interesse der einflussreichen Familien Foscari und Giustiniani. Ausführliche Nachrichten bringt über den Künstler Andrea Vicentino Ridolfi, in den Meraviglie dell'

Arte, Vol. II, p. 144, zahlreiche Notizen Sansovino in seiner Venezia, ed. 1581, p. 149, 164, 9 und p. 280. Wünschenswerth wäre es, dass dieses Gemälde durch die Wiener Gesellschaft der vervielfältigenden Künste veröffentlicht würde.

Hütteldorf bei Wien. Ende Mai. *R. v. Eitelberger.*

(Zur Conservirung der Baudenkmäler.) Soeben hat Dr. A. Bauer, Professor der Chemie an der Wiener technischen Hochschule, im Verlage des österreichischen Museums eine kleine Denkschrift veröffentlicht, unter dem Titel: »Zur Frage der Erhaltung der öffentlichen Denkmäler«, 15 S. 8⁰. Da die Frage der Erhaltung der öffentlichen Denkmäler aller Orten eine brennende ist, so wird es die Leser des Repertoriums interessiren, wenn wir die Schlussfolgerungen der Bauer'schen Denkschrift kurz mittheilen. Dieselben lauten:

»Wenn man schliesslich sich die Frage vorlegt, was vorzukehren wäre, um unsere Monumente vor schädlichen Veränderungen zu schützen, so muss im Allgemeinen die Reinlichkeit, das Fernhalten von Schmutz und Staub in erster Linie genannt werden. Wegfegen des Staubes lässt sich leicht und oft durchführen, ebenso ab und zu Waschen mit Wasser.

»Bei Erzmonumenten hat sich ferner, wie erwähnt, ein Abreiben mit Oel bewährt, wobei man jedoch nach dem Waschen und dem Einreiben mit Oel (einem Oliven- oder Knochenöl), dieses mittelst weicher, wollener Lappen so vollständig abwischen muss, dass kein Staub auf der Fläche zu adhäriren vermag.

»Es erscheint somit das, was im Interesse der Erhaltung unserer Denkmäler gefordert wird, einfach, und muss, selbst wenn man ab und zu aus diesem Anlasse genöthigt sein würde, durch ein Holzgerüst den Zugang zu den einzelnen Theilen des Objectes zu erleichtern und zu ermöglichen, als leicht und mit geringen Kosten ausführbar bezeichnet werden. Vielleicht darf man sich daher der Hoffnung hingeben, dass die Verwalter der öffentlichen Denkmäler Wiens sich dem an sie ergehenden Rufe nicht verschliessen und in Berücksichtigung der in vorstehenden Zeilen dargelegten Verhältnisse veranlasst fühlen werden, den ihrem Schutze anheimgegebenen Kunstwerken jene Pflege angedeihen zu lassen, die sie deren Schöpfern, wie der Nachwelt schuldig sind.«

Erwähnt muss aber werden, dass in Berlin die Reinigung der öffentlichen Monumente bereits vollständig durchgeführt wird und zwar mit bestem Erfolg. Massgebend waren für Preussen die ganz vortrefflichen Berichte der Commission des Vereines zur Beförderung des Gewerbefleisses in Preussen.

Dr. Karl Wörmann, bisher Professor der Kunstgeschichte an der Kunst-Akademie in Düsseldorf, wurde als Director des kgl. Kupferstichcabinets und der kgl. Gemäldegalerie nach Dresden berufen. Damit ist auch in Dresden jener verrottete nicht scharf genug zu rügende Uebelstand überwunden, Maler statt Kunstgelehrter, welche gründliche kunstgeschichtliche Bildung mit ausgebreitetem Kennerthum verbinden, an die Spitze von Galerien zu stellen.

Berlin's Museenverwaltung hat das grösste Verdienst um die zunehmende Erkenntniss, dass zur Leitung einer Sammlung etwas mehr gehöre, als in der Technik Praktiker zu sein. Hoffentlich wird das Malerdirectorium bald allgemein nur mehr eine Erinnerung an die »gute alte Zeit« sein.

Dr. A. Kisa, Kustos am mährischen Gewerbemuseum zu Brünn, beschreibt in einem Brünner Blatt, den Mariencyklus in der Brünner Jesuitenkirche, an welchem sich der Name des Künstlers befindet BALDISSERA DE ANNA. P(pinxit). Ausführliche Nachrichten über den Baldassar d'Anna finden sich im II. Bande von J. Mayer's Künstlerlexikon.

Verzeichniss der wichtigeren Besprechungen.

Blümner, H. Laocoonstudien. (G. Hirschfeld, Deut. Litter.-Ztg., 23.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, 34.)
— Die archäologische Sammlung im eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich, Litter. Centr.-Bl., 17.)
Both de Tauzia. Musées nationaux. Notice des dessins de la collection. His de La Salle, exposés au Louvre. (Véron, Courrier de L'Art, 19)
Boutkowski, A. Dictionnaire numismatique. (Litterar. Centralbl. 25.)
Bouvenne, Aglaus. Catalogue de l'œuvre lithographié et gravé de A. de Lemud. (Leroi, Courrier de l'Art, 15.)
Claudin. Antiquités typographiques de la France. (Suchier, Litter.-Bl. f. german. u. roman. Philologie.)
Dencken, Fr. De Theoxeniis. (Litterar. Centralbl., 24.)
Dumont et *Chaplain.* Les céramiques de la Grèce propre. (Revue critique, 13.)
Durm, Jos. Die Baukunst der Griechen. (Bohn, Deutsche Litter.-Ztg., 23.) — (Litter. Centralbl., 25.)
Engerth, E. v. Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. (Lübke, Augsb. Allg. Ztg., B. 174.) — (Wurzbach, Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)
Ephrussi, Ch. Albert Dürer et ses dessins. (Laforgue, Jul., Gaz. des B.-Arts, juin.)
Evans, John. L'âge du bronze. (Véron, Courrier de l'Art, 15.)
Fabricius, Ern. De architectura graeca commentationes epigraphicae. (Bohn, Deutsche Litter.-Ztg., 15.)
Feuerbach, A. Ein Vermächtniss. (Hettner, Deutsche Litter.-Ztg., 17.) — (Lützow, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 25 ff.)
Gay, V. Le glossaire archéologique. (Journal des B.-Arts, 10.)
Guédy, Théod. Nouveau dictionnaire des peintres anciens et contemporains. (De Latour, Courrier de l'Art, 16.)
Guiffrey, J. Antoine Van Dyck, sa vie et son œuvre. (Hymans, Athen. Belge, 7.) — (Art Journal, avril.)
Havard. L'art à travers les siècles. (Polybiblion, mars.)
Holtzinger, H. Ueber den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 35.)
Huber-Liebenau, Th. v. Das deutsche Haus zur Zeit der Renaissance. (Litterar. Centralbl., 26.)
Karabacek, J. Die persische Nadelarbeit Susandschird. (Kunst u. Gewerbe, 4.)
Die königl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Amtlicher Bericht des Directors. (Zeitschr. für bild. Kunst, 8.) — (Augsb. Allg. Ztg., B. 97.)
Ludwig, H. Lionardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. (Richter, J. P., Zeitschrift f. bild. Kunst, 8.)
Matz, Duhn. Antike Bildwerke in Rom. (Michaelis, Deut. Litter.-Ztg., 18.) — (Schreiber, Göttinger Gel.-Anzeig., 20.)
Mau, Aug. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. (Wickhoff, Mitth. des Oesterr. Museums, 199.)
Mayerhofer, A. Die florentiner Niobegruppe. (Litter. Centralbl., 23.)
Menzel, Ad. Illustrationen der Werke Friedrichs d. Gr. (Gonse, Gaz. des B.-Arts, juin.) — (Rosenberg, Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)
Middleton, Ch. H. A descriptive catalogue of the work of Rembrandt von Rhyn. (Hymans, H., L'Art, 379.)
Milchhöfer, A. Die Museen Athens. (Litter. Centralbl., 17.)
Milesios. Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig, herausgegeben von G. M. Thomas. (Litterar. Centralbl., 20.)

Müller. Thier-Ornamentik im Norden. (Undset, Deutsche Litter.-Ztg., 13.)
Müntz. Raphael. (Brun, Götting. Gel.-Anzeig., 17. 18.)
Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik. (Murray, Academy, 515.)
Perrot. Histoire de la sculpture grecque. (Journ. des Savants, mars.)
Perrot, G. et Ch. *Chipiez.* Histoire de l'art dans l'antiquité. (Helbig, Bullet. dell' instituto di corresp. archeol., 2.)
Perry. Greek and roman sculpture. (Cox, Fraser's Magazine, April.)
Pfnor, Rod. Architecture et décoration des époques Louis XIV, Louis XV et Louis XVI au palais de Fontainebleau. (Le Livre, april.)
Portalis et *Beraldi.* Les graveurs du dix-huitième siècle II. (Chron. d. Arts, 14.)
Presuhn, Em. Pompeji. (G. Hirschfeld, Deut. Litter.-Ztg., 20.)
Raffael-Werk, von Gutbier, mit Text von W. Lübke. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.) — (Bund, Allgem Kunst-Chronik, 20.) — (Reumont, A. Arch. stor. ital., 129.)
Rayet. Monuments de l'art antique. (G. Hirschfeld, Götting. Gel.-Anzeig., 17. 18.)
Redtenbacher, R. Tektonik. (Blätter f. Kunstgew., 4.)
Roller, Théo. Les catacombes de Rome. (Corblet, J., Revue de l'art chrét., XXXII, 2.) — (Chronique des Arts, 15.)
Rossi, J. B. de. Les mosaiques chrétiennes des églises de Rome. (Barbier de Montault, Revue de l'art chrét., XXXII, 2.)
Rubensbriefe, gesammelt von Ad. Rosenberg. (Bode, Deut. Litter.-Ztg., 16.)
Sallet, A. v. Zur ältesten Münzkunde und Geschichte Brandenburgs. (Dannenberg, Deut. Litter.-Ztg., 15.)
Samothrake. Compte rendu de deux volumes sur les missions archéologiques autrichiennes en 1873 et 1875 par Geymüller, H. de. 8°, 36 p. avec fig. Paris, Ducher & Cie. (Extr. de la Revue gén. de l'architecture et des travaux publics, vol. 25 et 28.)
Schasler, Max. System der Künste. (Augsb. Allg. Ztg., B. 108.)
Schliemann, H. Orchomenos. Reise in der Troas. (Benndorf, Deut. Litter.-Ztg., 14.)
Sepp, J. N. u. Bernhard. Die Felsenkuppel, eine Justinianische Sophienkirche und die übrigen Tempel Jerusalems. (Dohme, Deut. Litter.-Ztg., 22.)
Sitte, Cam. Die Initialen der Renaissance. (Lange, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 36.) — (Mitth. des Oesterr. Museums, 201.)
Stillfried, R. G. Die älteren Siegel und das Wappen der Grafen von Zollern. (Deutscher Herold, 2.)
Vachon, Marius. L'ancien Hôtel-de-Ville de Paris. (Havard, H., Gaz. des B.-Arts, avril.)
Wessely, J. E. Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde. (Lehrs, M., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 33.)
Yriarte, Ch. Rimini. (Gonse, L., Gaz. des B.-Arts, avril.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. Juni bis 31. Juli 1881.)

Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Alberti. Ueber das Sammeln alter und neuer Bilder unserer Städte, Schlösser, Gebäude etc. Vortrag. (Württ. Vierteljahrsh., 4. Jahrg. 2. Hft.)

Allgeyer. Ueber bildende Kunst. (Nord u. Süd, Juli.)

Andel, A. Anleitung zum elementaren Unterrichte im perspectivischen Freihandzeichnen nach Modellen. Für Mittelschulen, Lehrer- u. Lehrerinnen-Bildungsanstalten, sowie für Bürgerschulen verf. und unter Mitwirkung von J. Menger herausgeg. 2. veränd. Aufl. der „Grundsätze der perspectiv. und Beleuchtungs-Erscheinungen". 1. Thl. Mit 21 (lith.) Taf. u. mehreren Textfig. hoch 4⁰. IV, 40 S. Graz. fl. 4. —.

Bucher, B. Künstler und Kunstgelehrte. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 37.)

Colomb, F. Méthode et cours de dessin pour les écoles primaires. Exercices de tracé élémentaire. 3 cahiers in 8⁰, 60 p., avec fig. Angers, Germain et Grassin.

Fernandez y Gonzalez, F. De la influencia de lo real y de lo ideal en la obra del artista. Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 4⁰, 74 p. Madrid, Impr. de Fortanet.

Foster, Vere. Drawing Books. Extended Series. Sketches in Water Colours by various Artists, with full Instructions for Copying. Edited by an experienced Teacher. 3 parts. 4⁰. London, Blackie. 1 s. 6 d.

Die Handarbeit in der Schule. (Blätter für Kunstgewerbe, Hft. VI.)

Lessing, G. E. Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. (Schulausg. m. neuer Orthogr.) Nr. VIII, 184 S. Stuttgart, Göschen. M. —. 80.

Lucanus, F. G. H. Vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde, zur Bereitung der Firnisse, so wie auch zum Aufziehen, Reinigen, Bleichen und Restauriren der Kupferstiche etc. 4. Aufl. 8⁰, X, 136 S. Halberstadt, Helm. M. 2. —.

Lussana, F. La fisiologia nell' arte. Memoria. 8⁰, p. 26 e 1 tav. di musica cromatica. Padova, A. Draghi.

Martha. La délicatesse dans l'art. (Revue de deux mondes, 15e Juin.)

Nay, C. M. Del bello nelle arti: dialoghi tre. 8⁰, p. 87. Mortara, stab. Cortellezzi.

Nicolai, H. G. Das Ornament der italienischen Kunst des XV. Jahrh. Eine Sammlung der hervorragendsten Motive, unter redactioneller Leitung von E. Herrmann. Nach photogr. Orig.-Aufnahmen durch Lichtdruck vervielfältigt. In 10 Lfgn. 1. Lfg. f⁰. 10 Bl. Dresden, Gilbers. M. 10. —.

Riccardi. I colori nel mondo umano. (Rivista Europea, XXIV, 5.)

Richmond, W. B. Composition and Decoration. (Art journal, 6.)

Sacerdoti, G. Pensieri di riforma educativa per il miglioramento delle arti industriali: conferenza. 8⁰, p. 31. Venezia, tip. editr. della Gazzetta di Venezia. (Dalla Gazz. di Venezia, N. 54—56.)

Scuole (Le) dell' Istituto di belle arti di Vercelli nel decennio 1870—1880: notizie statistiche. 4⁰, p. XXV. Vercelli, tip. Guidetti.

Die Symbolik der Edelsteine. (Zeitschrift für Museologie, 11 ff.)

Teclu, N. Die Beziehungen der Chemie zur bildenden Kunst, insbesondere zur Malerei. Vortrag. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 190.)

Thénot. La Miniature mise à la portée de toutes les intelligences. Nouv. édit., augmentée de notes et remarques professionnelles et pratiques par F. Goupil. 8⁰, 47 p. avec fig. Paris, Le Bailly. fr. 1. —.

La théorie du beau, d'après Saint-Thomas d'Aquin. (Précis historiques, mélanges religieux, littéraires et scientifiques. No 4, avril 1881. Bruxelles.)

Trélat, Emile. L'enseignement de l'architecture en France. (L'Art, 336.)

Vloten, J. van. Nederlandsche aesthetika of leer van 't schoon en den kunstsmaak, naar uit-en inheemsche bronnen. Met platen. 3e herziene en vermeerderde uitgave. 1e afl. 8⁰, bl. 1—64. Schoonhoven, S. E. van Nooten en Zoon. (Compl. in 10 à 11 afl.). fl. —. 50.

Zeichen-Journal. Organ für Künstler, Kunst-Industrielle, ferner für Lehrer an Volks-, Bürger-, Real-, Gewerbe- und Seminar-Schulen, sowie für Industrial-Lehrerinnen an Mädchen-

und Frauenarbeitsschulen. Red. u. herausgeg. von H. Petrino. 1. Jahrg. 1881. 12 Nrn. (1½ B. m. eingedr. Fig.) gr. 4⁰. Teschen, Prochaska in Comm. fl. 6. 50.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Académie royale des beaux-arts à Anvers. Année académique 1880—1881. Rapport annuel et distribution solennelle des prix. 8⁰, 65 p. Anvers, imp. J. E. Buschmann.

Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique. XXXVI. 3e série, tome VI. 4e livr. Anvers. Par an 3. —.

Annuaire des musées cantonaux et des autres institutions cantonales patriotiques d'initiative privée. 1881. (2e année.) 8⁰, 168 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel.

Archiv für Geschichte und Alterthumskunde von Oberfranken. 14. Bd. (Als Fortsetzung des Archives für Bayreuth. Geschichte und Alterthumskunde. 19. Bd.) 3. Hft. Herausgeg. vom histor. Vereine von Oberfranken zu Bayreuth. 8⁰, 133 S. Bayreuth, Grau. M. 1. 50.

L'art moderne. Revue critique des arts et de la littérature. Hebdomadaire. 1re année. Nos 1 à 8, mars et avril 1881. Bruxelles. Par an 10. —.

Association bretonne. Classe d'archéologie. 23e session, tenue à Quintin en 1880. Comptes rendus, procès-verbaux, mémoires, publiés par les soins de la direction. 8⁰, XLIII, 424 p. Saint-Brieuc, imp. Prud'homme.

Atti della R. Accademia di belle arti in Milano. 8⁰, p. 159. Milano, tip. Lombardi.

Audo. Essai sur les monuments mégalithiques d'après la Bible, leur origine, leur destination. 8⁰, 68 p. Saint-Brieuc, imp. Prud'homme.

Ausonia, a beneficio dei danneggiati dalle inondazioni di Reggio-Calabria. Albo artistico letterario, per cura di Gino Donegani e C. Ferrari. f⁰. Pisa, U. Hoepli. Sono 12 p. Compreso il frontespizio, a 3 Col., tipi elzeviriani, e 24 tav.

Barbier de Montault, H. L'Anneau d'investiture du musée de Montauban. 8⁰, 51 p. et pl. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. de Tarn-et-Garonne.)

Baudnin, A. Une grande station pré-historique trop longtemps méconnue (Bruxelles et ses environs), aperçu populaire. 8⁰, 8 p. Bruxelles, imp. ve Ch. Vanderauwera. —. 25.

Beiträge zur Geschichte der Caricatur. (Zeitschrift für Museologie, 13 ff.)

Benndorf, O. Zur Vasentechnik. (Archäolog. Zeitung, XXXIX, 1.)

Berard. Antiquités romaines et du Moyen-Age dans la vallée d'Aoste. (Atti della Società di archeologia di Torino, III, 4.)

Bertling, A. Erläuterungen und Ergebnisse der Kopenhagener Wachstafeln. (Zeitschrift des Westpreuss. Geschichtsvereines in Danzig, IV bis V.)

La Bibbia nei monumenti dell' antico Oriente. (Archivio di letteratura biblica, 5.)

Bindseil, Th. Die antiken Gräber Italiens. I. Thl.: Die Gräber der Etrusker. 4⁰, 52 S. Berlin, Calvary & C. M. 2. 40.

Bötticher, K. Die Tektonik der Hellenen. 3. Lfg. u. 2. Bd. 2 Abthlgn. (Schluss). 2., neu bearb. Ausg. 8⁰, XVI u. S. 269—627 mit 21 Kupfertaf. n f⁰. Berlin, Ernst & Horn. M. 20. — (cplt.: M. 40. —.)

Boissier, G. Promenades archéologiques. Rome et Pompéi. 2e édit. 18⁰, VIII, 384 p. Paris, Hachette & C. fr. 3. 50.

Bossert. Baumeister und Künstler in Franken. (Württemb. Vierteljahrshefte, 4. Jahrg., 2. Heft.)

Brugsch-Bey. Ueber die griechisch-kleinasiatischen Völker auf den egyptischen Denkmälern. (Mitth. d. Anthropol. Ges. in Wien, XI, 1.)

Buchwald, G. v. Die Wachstafeln der grossen königl. Bibliothek zu Kopenhagen. (Zeitschrift des Westpreuss. Geschichtsvereines in Danzig, IV—V.)

Cellini, B. La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même. Traduction L. Leclanché, notes et index de M. Francs, illustrée de 9 eaux-fortes par F. Laguillermie et de reproductions des oeuvres du maître. 8⁰, 631 p. Paris, Quantin. fr. 50. —.

Chabouillet. Sur des inscriptions et des antiquités provenant de Bourbonne-les-Bains. (Revue archéolog., Mai.)

Charavay, Ét. Une famille de peintres alsaciens: Les Guérins. (Véron, L'Art, 336.)

Claretie, J. Première série de peintres et sculpteurs contemporains, artistes décédés de 1870 à 1880, notices. Portraits gravés à l'eauforte par Massard. 1re livr. H. Regnault. 8⁰, 24 p. et portr. Paris, imp. Jouaust. fr. 2. 50.

— Deuxième série de peintres et sculpteurs contemporains, artistes vivants au 1er janvier 1881, notices. Portraits à l'eau-forte par Massard. 1re livr. E. Meissonier. 8⁰, 22 p. et portr. Paris, imp. Jouaust. à fr. 2. 50.

Comptes rendus et Mémoires du Comité archéologique de Soissons. 2e série. T. 4. Année 1878. 8⁰, LXVIII, 259 p. et 14 pl. Senlis, imp. Payen.

Der V. archäologische Congress in Tiflis im Sept. 1881. (Russische Revue, X, 4.)

Der projectirte archäologische Congress zu Tiflis. (Das Ausland, 23.)

Coppinger, P. Notice sur le cimetière gallo-romain des Vertus. 8⁰, 11 p. avec fig. Rouen, imp. Cagniard. (Extr. du Bull. de la comm. des antiquités de la Seine-Inférieure, déc. 1879.)

Curtius, E. Die Telamonen an der Erztafel von Anisa. (Archäolog. Zeitung, XXXIX, 1.)

Della danza macabra e di altri bizzarri ornati nelle antiche chiese e nei primi libri di divozione. (Il Bibliofilo, num. 6—7.)

De Haerne. Coup d'oeil historique sur l'art espagnol en rapport avec l'art flamand. 8⁰, 107 p. Bruxelles, C. Muquardt. fr. 2. 50.

Delattre. Inscriptions de Chemtou. (Simittu, Tunisie.) (Revue archéol., Avril.)

Desjardins. Découverte d'antiquités à Saint-Cassien (Alpes-Maritimes). (Bullet. épigraphique de la Gaule, I, 3.)

A new discovery for egyptology. (The Nation, 5 mai.)

Dubosc de Pesquidoux. L'Art au XIXe siècle, l'Art dans les deux mondes (1re et 2e séries). Peinture et sculpture (1878). 2 vol. 18⁰, t. 1, XXIV, 588 p.; t. 2, 598 p. Paris, Plon & C.

Duchesne. Inscriptions de Pompeiopolis. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 5.)

Eckstein, O. Eine prähistorische Grabstätte auf dem Mühlenberge bei Ilbersdorf a. d. F. (Mittheil. des Vereins für Anhaltische Geschichte und Alterthumskunde, III, 1.)

Egger. Centénaire de Pompéi et Herculanum. (Journal des Savants, Juin.)

Esquié. Note sur une cuve baptismale en plomb. 8⁰, 11 p. et pl. Toulouse, imp. Douladoure-

Privat. (Extr. des Mém. de l'Acad. des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse.)

Faidherbe. Inscription libyque trouvée aux environs de Tunis. (Comptes rendus de l'Académie des inscript., Janv.)

Falke, J. di. Ellade e Roma, quadro storico e artistico dell' antichità cl ssica, illustrato da oltre 300 incisioni di Alma Tadema, Feuerbach, etc. f⁰. Milano, Fratelli Treves. Seranno in tutto 22 a 30 disp. à L. 1. —.

Farabulini. Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco representante le principali storie del Redentore e della Vergine. (Gli Studj in Italia, Maggio.)

Ferrero. Tombe romane scoperte a Torino. (Atti della Società di archeologia di Torino, III, 4.)

Fisenne, L. v. Kunstdenkmale des Mittelalters, aufgenommen und gezeichnet. 1. Serie. 4—6. Schluss-) Lfg. f⁰. Aachen, Cremer. à M. 4. —.

Gardthausen, V. Beiträge zur griechischen Palaeographie. (Berichte über die Verhandlungen der k. Sächs. Gesellschaft der Wiss., 1880, 2.)

Gazan, A. Notice sur un autel ancien trouvé à Antibes. 8⁰, 11 p. et pl. Draguignan, imp. Latil.

Geymüller, H. de. Léonard de Vinci a-t-il été au Righi le 5 aout 1473? (Chronique des arts, 23.)

Götzinger, E. Reallexikon der deutschen Alterthümer. Ein Hand- und Nachschlagebuch für Studierende und Laien. (In 20 Liefgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰, 48 S. Leipzig, Urban. M. 1. —.

Gracklauer, O. Verzeichniss der besten Schriften über Kunstliteratur, Malerei, Sculptur, Archäologie und Architektonik, welche von 1866 bis 1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. Mit Materien- und alphabet. Register. 2. Abth. 8⁰, III, 83 S. Leipzig, Gracklauer. M. —. 90. (1. u. 2.: M. 2. 25.)

Grewingk. Zur Pfahlbautenfrage Liv-, Est- und Kurlands. (Sitzungsber. der gelehrten estnischen Gesellschaft zu Dorpat, 1880—81.)

Grimm, H. Zusammenhang von Werken A. Dürers mit der Antike. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, II, 3.)

Guéroult, E. Découvertes archéologiques en 1878 et 1879. 8⁰, 15 p. Rouen, imp. Cagniard. (Extr. du Bull. de la comm. des antiquités de la Seine-Inférieure.)

Guhl, E. u. W. **Koner.** Das Leben der Griechen und Römer, nach antiken Bildwerken dargestellt. 5. verb. u. verm. Aufl. Mit 568 eingedr. Holzschn. In 13 Liefgn. 1. Lfg. gr. 8⁰, 64 S. Berlin, Weidmann. M. 1. —.

Gurlitt. Ueber Thongefässe und die Entwicklung ihrer Ornamentik. (Mittheil. der Anthropolog. Gesellschaft in Wien. Bd. 10, Nr. 1—12.)

Guthe. Ausgrabungen in Jerusalem. (Zeitschr. d. deut. Palästina-Vereins, IV, 1. 2.)

Handelmann. Funde auf Sylt. (Correspondenzbl. d. Gesammtver. d. deutsch. Geschichts-Vereine, 6. 7.)

Harold de Fontenay. Notice des bronzes antiques trouvés à la Comelle-sous-Beuvray, arrondissement d'Autun. 8⁰, 23 p. et 4 pl. Paris, Champion. (Extr. des Mém. de la Soc. éduenne (nouv. série), t. 9.)

Haussoullier. Inscriptions de Delphes. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 4. 5.)

Hauvette-Besnault et Dubois. Inscriptions de l'île de Cos. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 4.)

Havard, H. L'Art et les Artistes hollandais. Fasc. IV et dern. Willem-Jacobsz Delff, Johannes de Vischer, Carel Fabricius, Bartholomeus Breenbergh, Adrien Van Ostade, Quiring Brekelenkam. (Catalogue du précédent.) Philips de Koning, Jean Van de Velde, Reynier, Hals, Both (les frères), Dirck et Pieter Santvoort, Frederick de Moucheron. 8⁰, 211 p. avec 3 grav., dont 2 à l'eau-forte, et facsimilé d'autographes. Paris, Quantin. Fr. 10. —.

Homolle. Sur une signature des artistes Mikkiades et Achermos de Chios. (Bullet. de correspond. hellénique V, 4. 5.)

Humann. Ein Ausflug in den Sipylus. (Westermanns Monatshefte, Juli.)

Jurgiewitch. Sur deux inscriptions de Crimée. (Revue archéol., Avril.)

Justi, C. Philipp II. als Kunstfreund. (Zeitschr. für bild. Kunst, 10 ff.)

Keller, F. Rammblock in den Pfahlbauten. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1—2.)

— Zinn in Pfahlbauten. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1—2.)

Klaiber. Zion, Davidstadt und die Akra innerhalb des alten Jerusalem. (Zeitschr. d. deut. Palästina-Vereins, IV, 1. 2.)

Kleinschmidt, A. Augsburg, Nürnberg und ihre Handelsfürsten im 15. und 16. Jahrhundert. 8⁰, IX, 218 S. Kassel, Kay. M. 3. —.

Krüger, G. Euripides. (Archäolog. Zeitung, XXXIX, 1.)

La Blanchère, M. R. de. Inscriptions inédites de la Valle di Terracina. 8⁰, 15 p. Paris, Didier & C. (Extr. de la Revue archéolog., déc. 1880.)

Lambros, P. Eine Inschrift aus Chalkis. (Mitth. des deutschen archäolog. Instit. in Athen, VI. 2.)

Langbehn, T. Flügelgestalten der ältesten griechischen Kunst. gr. 8⁰, 143 S. München, Th. Ackermann. M. 2. 40.

Laticheff. Inscriptions attiques. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 4.)

Lehner, F. A. v. Die Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Mit 8 Doppeltafeln in Steindr. gr. 8⁰, VIII, 343 S. Stuttgart, Cotta. M. 6. —.

Lemonnier, H. Michel-Ange. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et collèges. 18⁰, 36 p. avec vign. Paris, Hachette & C. 15 c.

Lepage, H. Le Village de Saint-Dizier-lès-Nancy. 8⁰, 72 p. Nancy, Wiener. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1881.)

Lepsius. Ueber die Wiedereröffnung zweier egyptischer Pyramiden nach Mittheilungen von Prof. Brugsch. (Monatsber. d. k. preuss. Akad. der Wissensch. zu Berlin, März.)

Lipp, Das Avaren-Grabfeld in Keszthely. (Ungarische Revue, Mai.)

Löschcke, G. Die Dreifussvase aus Tanagra. (Archäolog. Zeitung, XXXIX, 1.)

Lolling, H. G. Nachträge zum ersten Dekret aus Lampsakos. (Mitth. des deutschen archäol. Instit. in Athen, VI. 2.)

— — Altar aus Sestos. (Mitth. des deutschen archäolog. Inst. in Athen, VI, 2.)

Lukis. Milns Excavations at Carnac. (Brittany.) (Academy, 477.)

Mallet, J. Une nouvelle espèce de phalères. (Revue de l'art chrét., 2e série, t. XIV, 2e livr.)

Meissner. Die bildlichen Darstellungen des Reinecke Fuchs im Mittelalter. (Archiv für das Studium der neueren Sprachen, LXV, 2. 3.)

Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 11. (Première partie.) 8⁰, 288 p. et pl. Beauvais, impr. Pere.

Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie. T. 16 (1879—1881). 2e partie. 8⁰, p. 331 à 744. Paris, Champion.

Milchhöfer, A. Zu altgriechischen Kunstwerken. (Archäolog. Zeit., XXXIX, 1.)

Mittheilungen des deutschen archäologischen Institutes in Athen. 6. Jahrg. 4 Hefte. gr. 8⁰. (1. Hft. 120 S. mit eingedr. Holzschn., 2 Stein-, 2 Lichtdr.-Taf. und 5 Beil.) Athen, Wilberg in Comm. M. 15. —.

Mittheilungen vom Freiberger Alterthumsverein, herausgeg. von H. Gerlach. 17. Hft. 1880. Mit 3 photozinkogr. Abbild. gr. 8⁰, VI, 128 S. Freiberg, Gerlach. M. 2. —.

Mowat. Les inscriptions antiques de Paris. (Bull. épigraphique de la Gaule I, 3.)

Müller, A. Sepulcralmonumente römischer Krieger. (Philologus XL, 2.)

Näher, J. Die Baureste der römischen Niederlassungen in der Umgebung der Stadt Pforzheim. (Karlsruher Zeitg., liter. Beil., 21—24.)

Notizie della storia dell' arte cristiana. (Civiltà cattolica, 743.)

Ohnefalsch-Richter, M. Von den neuesten Ausgrabungen in der cyprischen Salamis. (Mitth. des deutschen archäolog. Instit. in Athen, VI, 2.)

Overbeck, F. Analekten zur Kritik und Erklärung der Parthenonskulpturen. (Berichte über die Verhandlungen der k. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1880, 2.)

Pierret, T. L'œuvre d'Auguste Mariette au point de vue des études d'histoire religieuse. (Revue de l'histoire des religions, 1—2.)

Piette, A. La Sépulture mégalithique d'Ambleny. 8⁰, 12 p. Soissons, imp. Michaux. (Extr. au Bull. de la Soc. archéolog. de Soissons, année 1879.)

Port, C. Les Artistes angevins, peintres, sculpteurs, maîtres d'œuvre, architectes, graveurs, musiciens, d'après les archives angevines. 8⁰, XX, 334 p. Paris, Baur.

Publications de la société historique et archéologique dans le duché de Limbourg. Tome XVII. 1880. 8⁰, 389 bl. met 1 gelith. portret en 5 pl. Ruremonde, J. J. Romen et fils. fr. 3. 50.

Rayet. Inscription de Thèbes. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 4. 5.)

Renan, E. Inscriptions phéniciennes tracées à l'encre, trouvées à Larnaca. 8⁰, 7 p. Paris, Didier & C. (Extr. de la Revue archéolog., janv. 1881.)

Rivista bibliografica italiana, rivista bimensile delle pubblicazioni italiane. Anno I, num. 1 (1 gennaio 1881). 4⁰. Milano, tip. Italiana. Abb. annuo. L. 3. —.

Rochholz, E. L. Römischer Eichungstisch aus Vindonissa. (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 6.)

Schmarsow. Der Eintritt der Grottesken in die Decoration d. italienischen Renaissance. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, II, 3.)

Schmidt, J. Aus Konstantinopel und Kleinasien. (Mitth. des deutschen archäolog. Instit. in Athen, VI, 2.)

Schöne. Zu Schinkels 100jähr. Jubiläum. (Preuss. Jahrbücher, Juni.)

Schoener. Die neue Pompejiforschung. (Nord u. Süd, Mai, Juni.)

Schultze. Sarkophage und Grabinschriften aus Jerusalem. (Zeitschr. d. deutschen Palästina-Vereins, IV, 1.)

Schuermans. Epigraphie romaine de la Belgique. (Bullet. des Commiss. d'art et d'archéol., XX., 1. 2.)

Séailles, G. Léonard de Vinci philosophe et savant. (Revue politique et littéraire, 14 mai.)

The true site of Troy. (The Nation, 5 mai.)

Solvay, L. L'art et la liberté. 12⁰, 256 p. Bruxelles, Office de Publicité. fr. 3. —.

Stöckel, R. Die prähistorischen Funde in Oberschlesien im Jahre 1879. (Schlesiens Vorzeit, 45.)

Temple. Remarks on the Afghâns found along the Route of the Tal Chotiali Field Force, in the Spring of 1879. (Journ. of the Asiatic Soc. of Bengal., XLIX, 1. 4.)

Timbal, C. Notes et causeries sur l'art et sur les artistes. Précédées d'une liste des principaux ouvrages du peintre et d'une notice par H. Delaborde. 18⁰, XXIV, 534 p. Paris, Plon & C.

Tissot. Inscriptions Tunesiennes. (Bullet. épigraphique de la Gaule, I, 3.)

Tscharner, B. de. Les beaux-arts en Suisse année 1880. 8⁰, 66 S. mit 1 Lichtdr. Bern, Dalp in Comm. M. 1. —. (Auch in deutscher Sprache.)

Vallentin. Monuments épigraphiques de la Creuse. (Bullet. épigraphique de la Gaule, I, 3.)

Villefosse. Inscriptions antiques de Paris. (Bullet. épigraphique de la Gaule, I, 3.)

Waille, V. L'art français en Algérie. (Revue politique et littéraire, 14 mai.)

Weizsäcker, T. Römische Funde in Heidenheim. (Württemberg. Jahrbücher für Statistik und Landeskunde. 2. Bd., 2. Hälfte.)

Winterberg. Die neuesten Ausgrabungen in Pompeji. (Unsere Zeit, 6.)

Woldrich, J. N. Ueber einen prähistorischen Schmuck aus Esseg. (Mittheil. der Anthropol. Gesellschaft in Wien. 10. Bd., Nr. 1—12.)

Wolff, G. F. u. J. Archäologisches. (Correspondenzbl. des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, IV, 5—6.)

IIa. Nekrologie.

Boy, Ferd., Bildhauer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 38.)

Camesina, A., Geschichtsforscher. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 39.)

Daviond, G., Architekt. (Von J. Bourdais in Encyclopédie d'architecture, 6.)

Gropius, Martin, Architekt. (Jacobsthal, Deutsche Bauzeitung, 55 ff.)

Laufberger, F., Maler. (Von R. v. Eitelberger in Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 191.) (Mähr. Gewerbeblatt, 7.)

Mader, G., Maler. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 40.)

Tetzner, Edm., Maler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 37.)

Wagner, Ferd., Maler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 38.)

Jacob, A. Notice biographique et bibliographique sur M. L. C. H., comte de Widranges. 8⁰, 25 p. et pl. Bar-le-Duc, imp. Contant-Laguerre. (Extr. du t. X des Mém. de la Soc. des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc, année 1881.)

III. Architektur

Adamy, R. Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. Unter künstler. Mitwirkung von A. Haupt. (3 Bde. in 11 Abthlgn.) 1. Bd. Architektonik des Alterthums. 1. und 2. Abthlg. gr. 8⁰. Hannover, Helwing. 1880. (1. Abthlg. X, 189 S.; 2. Abthlg. X, 330 S. mit eingedr. Holzschn.)

Almain, C. Monographie de la Chapelle de Berlaymont, précédée de l'histoire sommaire du monastère de ce nom depuis sa fondation jusqu'à nos jours. f⁰, 10 p. et 41 pl. Liège, Ch. Claesen. fr. 70. —.

Architecture en Belgique (l'). Suite de 20 façades des maisons primées construites aux nouveaux boulevards de Bruxelles, 1872—1876. f⁰, 20 pl. photographiées. Liège, Ch. Claesen. fr. 50. —.

Auber. Les églises de Niort. (Revue de l'art Chrét. 2e série, t. XIV, livr. 2.)

Bach, M. Das Rathhaus zu Ulm. (Württemberg. Jahrbücher 2. Bd., 2. Hälfte.)

Bauer, L. Architektonische Entwürfe. f⁰. (15 Lichtdr.) München, Kellerer. M. 8. –.

— — Entwürfe für Architektur und Kunstgewerbe. 18 (photolith.) Blätter. gr. 4⁰. München, Kellerer. M. 8. —.

Becker, J. A. u. E. **Giesenberg.** Das Opernhaus zu Frankfurt a. M. Ein Führer. Mit 1 Situationsplan, 2 Grundrissen, 1 Längenschnitt u. mehreren Ansichten (in Holzschn.) gr. 8⁰, 38 S. Frankfurt a. M., Knauer. M. 1. 50.

Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, herausgeg. v. Basler Münsterbauverein. I. Die Restauration von 1537. Von R. Wackernagel. 8⁰, 39 S. Basel, Schwabe. M. —. 80.

Blanchetière, M. Le Donjon de Romefort (Indre) 8⁰, 11 p. et pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., No 3, 1880.)

Die Capella del S. Sacramento des Domes zu Mantua. (Zeitschr. f. Baukunde, IV, 2.)

Cardauns. Die Anfänge des Kölner Domes. (Hist. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, II, 2.)

Castello (L'imperiale) sul colle di San Bartolo presso Pesaro, già degli Sforza e dei Della Rovere, oggi dei principi Albani, descritto ed illustrato. f⁰, p. 60 con frontespizio a fotoinc. sullo stile del 500, 10 vignette ed uno spaccato. Pesaro, stab.-tipolit. di Gualt. Federici.

Cavallotti, C. J. Santa Maria del Fiore: storia documentata dall' origine fino ai nostri giorni. 8⁰, p. 272—176. Firenze, G. Cirri. L. 7. —.

Dieterlen, C. Ueber die Einwölbung der Seitenschiffe des Ulmer Münsters. (Württemberg. Jahrbücher, 2. Bd., 2. Hälfte.)

Dollinger, C. Architektonische Reise-Skizzen. Neue Folge. 6. (Schluss-) Heft. f⁰. 6 autogr. Taf. mit 1 Bl. Text. Stuttgart, Wittwer. à M. 4. —.

Dussieux, L. Le Château de Versailles, histoire et description. 2 vol. 8⁰, T. 1, XVI, 512 p., 8 grav. et 10 pl. hors texte; t. 2, 476 p., 5 grav. et 10 pl. hors texte. Versailles, Bernard.

Ebe. Drei deutsche Architekten der Neuzeit. (Gegenwart, 29.)

Essenwein, A. Atlas der Architektur. 53 Tafeln in Stahlstich nebst erläut. Texte. 2. Abdr. der Sep.-Ausg. aus dem Bilder-Atlas. In 10 Lfgn. 1. Lfg. qu. f⁰, S. 1—8 mit 6 Stahlst. Leipzig, Brockhaus. M. 1. 50.

Die Filialkirche St. Anna zu Jobst bei Blumau. (Der Kirchenschmuck, 6.)

Franck, W. Der deutsche Burgenbau mit besonderer Rücksicht auf die Burgen des Grossherzogthums Hessen und der benachbarten Rheingegenden. (Monatschrift f. d. Geschichte Westdeutschlands, VII, 3—4.)

Genard, P. Le projet de démolition de la cathédrale d'Anvers en 1798. (Annales de l'Acad. d'archéologie de Belgique, XXXVI, 4.)

— — L'église de Notre-Dame d'Anvers et le projet d'agrandissement de ce temple en 1521. (Annales de l'Acad. d'archéologie de Belgique, XXXVI, 4.)

Gerlach, H. Ueberreste vom Jungfrauenkloster. (Mitth. von dem Freiberger Alterthumsverein, 17. Heft.)

Henszlmann. Das Amphitheater von Aquincum. (Ungar. Revue, Juni.)

Das Hochschloss Marienburg. (Archiv f. kirchl. Kunst, 7.)

Holtzinger, H. Der Clitumnustempel bei Trevi. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Hultsch, F. Heraion und Artemision, zwei Tempelbauten Joniens. Ein Vortrag. gr. 8⁰, 52 S. Berlin, Weidmann. M. 1. 50.

Jähn, K. E. Das evangelische Kirchen-Gebäude. Hand- und Hilfsbuch zur Anlage und Einrichtung unserer Gotteshäuser. 3. Heft. S. 1—240. m. 56 eingedr. Holzschn. (Deutsche bautechnische Taschenbibliothek, 38. Heft.) 8⁰. Leipzig, Scholtze. M. 2 —.

Justiz-Palast, der neue, in Wien. Ein Führer durch dessen Räumlichkeiten, nebst einer kurzen Baugeschichte. Mit 5 (lith.) Orientirungs-Plänen, veröffentlicht mit Bewilligung des hohen kk. Justizministeriums, à 2 Beilagen. 16⁰, 28 S. Wien, Fromme. M. 1. —.

Klemm. Albrecht Georg und Peter von Coblenz, zwei fürstl. württemberg. Baumeister am Ende des 15. Jahrh. (Württemberg. Jahrbücher, 2. Bd. 2. Hälfte.)

Lamprecht, K. Der Dom zu Köln und seine Geschichte. 8⁰, 45 S. Bonn, Cohen & Sohn. M. —. 75.

Lange, W. Katechismus der Baukonstruktionslehre. Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Mit 208 in den Text gedr. Abbild. 8⁰, VIII, 259 S. Leipzig, Weber. M. 2. 50.

Ledien, A. L'Eglise de Fourdrinoy, notice archéologique. 8⁰, 16 p. Amiens, imp. Douillet et C. (Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie, année 1880, Nr. 2.)

Lucas, C. L'Architecture au temps d'Homère; le Palais d'Ulysse à Ithaque, troisième étude antique, contenant une carte d'Ithaque, et une vue des ruines du palais, 4 plans, un miroir antique et 7 fig. 8⁰, 76 p. Paris, Ducher et C. (Extr. des Ann. de la Soc. centrale des architectes, 1re série, 2e vol, année 1881.)

Maria Buch bei Judenburg. (Der Kirchenschmuck 7.)

Martinikirche, die, zu Heiligenstadt. Reiseaufnahme von Studirenden der Architectur an der techn. Hochschule zu Hannover, unter Leitung von C. W. Hase. gr. f⁰. (13 autogr. Taf. m. 6 S. Text.) Hannover, Schmorl & v. Seefeld. M. 10. —.

Middleton. The Twenty Styles of architecture. (Academy, 477.)

Moll. Schloss Argen im Bodensee. (Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensee's und seiner Umgebung, 10. Heft.)

Montferrier, H. G. L'architecture moderne à Rome. (L'Art, 338.)

Müller, F. O. Zur Baugeschichte des Klosters U. L. Frauen zu Magdeburg. (Geschichts-Bl. des Vereins f. Geschichte u. Alterthumskunde des Herzogthums und Erzstifts Magdeburg, 2.)

Münchener Neubauten. (Zeitschr. f. Baukunde IV, 2.)

Niepce, L. Monographie de la cathédrale de Lyon, par L. Bégule; compte rendu et étude. 4⁰, 43 p. avec 18 fig. Lyon, imp. Mougin-Rusand.

Nordhoff, J. B. Die Johanniterkapelle zu Münster. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte u. Alterthumskunde Westfalens, 37. u. 38. Bd.)

Malraison de Rulins, C. Une visite à Notre-Dame-de-Bon-Secours, notice sur l'église. 12⁰, 39 p. avec grav. Rouen, imp. Deshays. 75 c.

Das kaiserliche Palais zu Berlin. (Wochenbl. f. Architektur, 50.)

Poole. Westminster Abbey. (Antiquary, June.)

Preuss, O. Die baulichen Alterthümer des Lippischen Landes. 2. verm. u. verb. Aufl. 8⁰, IV, 172 S. Detmold, Meyer. M. 2. —.

Rahn, J. R. Eine Ansicht der Klosterkirche von Einsiedeln aus der Zeit anno 1610. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 1—2.)

Redtenbacher, R. Leitfaden zum Studium der mittelalterl. Baukunst. Formenlehre der deutschen und französischen Baukunst des romanischen und gothischen Stiles auf Grundlage ihrer histor. Entwicklung. Mit 544 (eingedr. Holzschn.) Fig. u. 4 (Holzschn.-)Taf. Abbild. gr. 8⁰, XX, 274 S. Leipzig, T. O. Weigel. M. 8. —.

Robson, E. R. Art as applied to town schools. (Art journal, 6.)

Rogge, Th. Das Portal des Zeughauses zu Augsburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Rziha. Instruction für die Sammler von Steinmetzzeichen. (Zeitschr. d. deut. Palästina-Vereins, IV, 1. 2.)

Schober, F. Zur Baugeschichte des Constanzer Münsters. (Schriften des Vereins für die Geschichte des Bodensee's und seiner Umgebung, 10. Heft.)

Schuster, F. Architektonische Reiseskizzen aus Italien. 36 Bl. in Autogr. qu. gr. 4⁰. Freiburg i. B., Wagner in Comm. M. 3. —.

Staltz, V. Recueil d'églises et de constructions religieuses dans le style gothique. f⁰, 78 pl. Liège, Ch. Chaesen. Fr. 75. —.

Thomson. Melrose Abbey. (Antiquary, July.)

Die Thorburgen von Köln. (Wochenbl. f. Architekten, 49, 50.)

Töppen, M. Zur Baugeschichte der Ordens- und Bischofs-Schlösser in Preussen. (Zeitschr. des Westpreussischen Geschichtsvereins in Danzig, IV—V.)

Tschackert, P. Ueber evangelischen Kirchenbaustil. gr. 8⁰, 20 S. Berlin, Prüfer. M. 1. —.

Voigt, J. F. Der ehemalige Herrenhof zu Farmsen. (Mittheil. des Vereins für hamburgische Geschichte, IV, 3—5.)

Wackernagel, R. Die Restauration des Basler Münsters 1597. (Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, I.)

Wernicke, E. Gutachten der Werkmeister Benedix Ried von Prag, Hans von Torgau und Hans Schickendantz über den Annaberger Kirchenbau 1519. (Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, 7.)

Wolff, J. A. Die St. Nicolai-Pfarrkirche zu Calcar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler, archivalisch und archäologisch bearb. Mit ? Orig.-Photogr. Ein Beitrag zur niederrhein. Kunstgeschichte des Mittelalters. gr. 4⁰, XI, 91 S. Calcar. Köln, Boisserée. M. 6. —.

Zösmair, J. Ueber die Burgen Alt- und Neu-Montfort in Vorarlberg. (Schriften d. Vereins f. d. Geschichte d. Bodensee's und seiner Umgebung, 10. Heft.)

Züllig. Historische Skizze über die Pfarrkirche in Arbon. (Schriften d. Vereins f. d. Geschichte d. Bodensee's und seiner Umgebung, 10. Heft.)

IV. Sculptur.

Barbi-Cinti, F. Nettuno: statua colossale in marmo del secolo XV. Storia e descrizione. 8⁰, p. 11. Ferrara, tip. dell' Eridano.

Bersier, E. Le monument de Coligny. (Bull. de la Soc. de l'hist. du protestantisme français, 5.)

Brandt, O. Adam Krafft. (Pallas, 5.)

Canaud. Bas-relief du choeur de l'église de Gravières (Ardèche). 8⁰, 14 p. Nîmes, imp. Jouve. (Extr. du Bull. du Comité de l'art chrétien, Nº 9.)

Collignon. L'Apollon d'Orchomène. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 5.)

Deville, A. Tombeaux de la cathédrale de Rouen. 3ᵉ édit., considérablement augmenté, avec 36 pl. de Mm. J. Adeline, Bosredon et Guillaumot, gravées à l'eau-forte ou au trait, d'après les dessins de l'auteur; revue et publiée, avec notes et additions nombreuses, par F. Bouquet. 4⁰, V, 334 p. et pl. Paris, A. Lévy.

Furtwängler, A. Marmore von der Akropolis. (Mittheil. des deutschen archäolog. Instit. in Athen, VI, 2.)

Gurlitt, L. Ein Kriegerrelief aus Kleitor. (Mitth. des deutschen archäolog. Instit. in Athen, VI, 2.)

— — Relief aus Athen. (Archäol. Zeit., XXXIX, 1.)

Hauvette-Besnault, A. Statue d'Athéné trouvée à Athènes près du Varvakeion. 8⁰, 8 p. et 1 grav. Paris, Didier & C. (Extr. de la Revue archéolog., janvier 1881.)

Hefner-Alteneck, J. H. v. Ornamente der Holzsculptur von 1450 bis 1820 aus dem Bayerischen National-Museum. Geordnet und beschrieben. Aufgenommen und in unveränderl. Lichtdruck ausgeführt von J. B. Obernetter in München. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (5 Lichtdr.-Tafeln mit 2 Bl. Text.) Frankfurt a. M., Keller. M. 4. —.

Der Hochaltar von St. Niccola zu Bari in Apulien. (Der Kirchenschmuck, 7.)

Hörnes, J. Das Sakramentshäuschen in der Pfarrkirche zu Gollhofen. (40. Jahresbericht des Vereins für Mittelfranken.)

Jouin, Henry. Les sculptures du parc de Ménards. (L'Art, 337.)

Keller, F. Backsteine mit Sculpturen. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 1—2.)

Lange, K. Ueber die Composition des Frieses von Phigalia. (Berichte über die Verhandlungen der k. Sächs. Gesellschaft der Wiss., 1880, 2.)

Luchs, H. Kalksteinfiguren, Thonfiguren und Verwandtes. (Schlesiens Vorzeit, 45.)

— — Veit Stoss der Jüngere † 1569 (Grabdenkmal). (Schlesiens Vorzeit, 44. 45.)

Menzel, C. Das Grabmal eines Oesterreichers zu Sangerhausen. (Monatsblatt des heraldisch-genealog. Vereines „Adler“ in Wien, 6—7.)

Müller, A. Sepulcralmonumente römischer Krieger. (Philologus, XL, 2.)

Musterbuch für Bildhauer. Eine Sammlung von Grabmälern, Kaminen, plast. Ornamenten etc. aus allen Stilen. (In 25 Lfgn.) 1.—4. Lfg. f⁰. 36 Holzschnitt-Tafeln. Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —.

Piolin, P. Tombeau de Matthieu Gaultier, XLVe abbé de Marmoutier et évêque de Négrepont (1512—1537). (Revue de l'art Chrét., 2e série, t. XIV, 2e livr.)

Pottier, E. Torse de femme du Musée de Smyrne. (Bull. de correspond. hellénique, Avril—Mai.)

Rumpf, H. Die Hermesstatue aus dem Heratempel zu Olympia. (Philologus, XL, 2.)

Savy, C. Le Monument de Fourvière, aperçu analytique des constructions au 8 sept. 1879. 16⁰, 22 p. Lyon, imp. Bellon.

Schultz, A. Hans Walter, Bildhauer in Dresden. (Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, 6.)

Wilson. The statues of Lorenzo and Giuliano in the Medici Chapel. (Academy, 477.)

V. Malerei. Glasmalerei.

Alfonso, L. La pintura en Barcelona. (Revista de España, 28 avril.)

Arnold's Vorlagen-Mappe VII. Zehn Blumenstücke nach Aquarellen von Jul. Hoeppner als Vorlagen f. Aquarell- und Porzellan-Malerei. Chromolith. 4⁰. Leipzig, Arnold. M. 6. —.

Bach, M. Bartholomäus Zeitblom. Vortrag. (Würtemberg. Vierteljahrshefte, 4. Jahrgang. 2. Heft.)

Beavington Atkinson, J. Gabriel Max. (Art journal, 6.)

Bernoulli, A. Die Wandgemälde in der Kirche zu Muttenz. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde 1 u. 2.)

Bode. Der künstlerische Entwicklungsgang des Gerhard Terborch. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, II, 3.)

Budar, W. Ueber Sgraffito-Decoration. (Mähr. Gewerbeblatt, 7.)

Cadorin, G. Sulla vita di Tiziano Vecellio scritta da Giorgio Vasari: osservazioni critiche ora per la prima volta pubblicate da Valsecchi Giovanni per nozze Moretti-Adimari Coletti. 8⁰, p. 19. Venezia, tip. Antonelli.

Dickamp, W. Die Miniaturen einer um das Jahr 1100 im Kloster Werden geschriebenen Bilderhandschrift zur Vita sancti Liudgeri. (Zeitschrift des Vereins f. Geschichte u. Alterthumskunde Westfalens, 37. u. 38. Bd.)

Dietrich, F. Anweisung zur Oel-Malerei und Anleitung zur Aquarell-, Fresco-, Miniatur- und Holz-Malerei, einschliesslich der Spritzarbeiten, durch welche natürliche Blumenarrangements auf Holz- und Zeugstoffe übertragen werden. Nebst 26 Geheimnissen für Zeichner, Maler u. Lackirer, über Farbenlehre und Harmonie der Farben, bestes Verfahren, Zeichnungen zu copiren etc. 10. verb. Aufl. 8⁰, VIII, 213 S. Quedlinburg, Ernst. M. 2. —.

Essenwein, A. Die Ermordung des Holofornes. Handzeichnung von Virgil Solis. (Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, 7.)

Feldmann, S. Hans Makart's neuestes Bild. (Die Gegenwart 24.)

Henley, W. E. Randolph Caldecott. (Art journal, 7.)

Hoeppner, J. Kleine Vorlagen für Aquarell- und Porzellan-Malerei. 1. Heft. Blumen und Insekten. gr. 4⁰. 6 Chromolith. Leipzig, Arnold. M. 6. —.

Hymans, H. Un tableau de Pierre Coeck. (L'Art, 340.)

Klemm. Mittelalterliche Wandgemälde. (Würtemberg. Vierteljahrshefte, 4. Jahrg. 2. Heft.)

Lisch, J. Eugène Millet, sa vie, ses oeuvres, son tombeau. 8⁰, 47 p. avec portr. et 1 grav. Paris, Morel et C.

Lützow, C. v. Zwei Jugend-Madonnen von Tizian. (Die graphischen Künste, red. v. Berggruen, Heft III u. IV.)

Henry and Albert Moore. (Art journal, 6.)

Muller, E. Vitrail de S. Pantaléon à la cathedrale de Noyon. (Revue de l'art chrét. 2e série, t. XIV, livr. 2.)

Nestlehner, A. Das Seitenstettener Evangeliarium des XII. Jahrhunderts. (Archiv für kirchl. Kunst, 6.)

Nordhoff, J. B. Der Meister Gert van Lon. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 9.)

Pinchart. Un congrès de peintres en 1468. (Bullet. de l'Acad. roy. des sciences de Belgique, 3.)

Remy, M. Blumen und Früchte. Vorlagen für Gouache-, Aquarell- und Porzellan-Malerei. Nach der Natur in Gouache ausgeführt. 1. u. 2. Heft. 2. Aufl. gr. 4⁰. à 6 Chromolith. Leipzig, Arnold. à M. 5. —.

Rollett, H. Die Goethe-Bildnisse, biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. Mit 2 Rad. u. 18 (eingedr.) Holzschn. Imp. 4⁰, 64 S. Wien, Braumüller. M. 8. —.

Rosenberg, A. Aus dem alten Berlin (Krüger). (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11).

Schilders, onze hedendaagsche, Met bijschriften von Mr. C. Vosmaer. 1e afl. Jozef Israels. f⁰, 8 bl. met 1 photogr. portret en 4 photochromien. s'Gravenhage, H. J. Stemberg. fl. 2. 50.

Schuré, E. Le Corrège, sa vie et son oeuvre. (Revue des Deux Mondes.)

Soranzo, C. Un coup d'œil au Bréviaire du cardinal Grimani dans la bibliothèque royale de Saint-Marc à Venise. 24⁰, p. 31. Venise, F. Ongania.

Tapices de Rubens. Descripcion de los tapices de Rubens que se colocan en el claustro del monasterio de las señoras religiosas Descalzas Reales, en los dias de Viernes Santo, para la procesion del Santo entierro, y en octava del Santisimo Corpus Christi para la procesion de altares. 8⁰, 20 p. Madrid, Imp. de Fortanet. (Nicht im Handel.)

Van den Branden, F. J. Jacob Jordaens. (Nederlandsch Museum, 1.)

Vögelin, S. Façadenmalerei in der Schweiz. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde 1—2.)

Voigt, J. F. Zu den Arbeiten des Melchior Lorichs in Hamburg. (Mittheil. des Vereins f. hamburgische Geschichte, IV, 3—5.)

Wandmalereien in der Emmeranskirche zu Mainz. (Wochenbl. f. Architekten, 47. 48.)

Wauters, A. Bernard Van Orley, sa famille et ses œuvres. Notice. 8⁰, 78 p. et 3 pl. Bruxelles, Decq et Duhent. Fr. 1. 50.

Wernicke, E. Zur Geschichte der Malerinnung in Freiberg. (Mittheil. von dem Freiberger Alterthumsverein, 17. Heft.)

Wessely, J. E. Klassiker der Malerei. Deutsche Schule I. 32 S. m. 8 eingedr. Lichtdr. (Klassiker-Bibliothek der bildenden Künste, bearb. von J. E. Wessely und A. Rosenberg. 2. Heft.) gr. 8⁰. Leipzig, Lemme. à M. —. 60.

— Das Portrait in seiner kunst- u. naturgeschichtlichen Bedeutung. (Westermann's Monatshefte, Juni.)

— — Die Wandgemälde des Domes zu Braunschweig. (Archiv f. kirchl. Kunst, 7.)

Wilson. An alleged picture of Michelangelo. (Academy, 472.)

Worth, B. Hans Makart and his studio. (Art journal, 7.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bahrfeldt, E. Brandenburgische Münzen. (Blätter f. Münzfreunde, 92.)

Bracteaten von Worms. (Blätter f. Münzfreunde 93.)

Breslau, H. Die Siegel der deutschen Könige und Kaiser aus der salischen Periode 1024 bis 1125. (Neues Archiv d. Gesellschaft f. ältere deutsche Geschichtskunde, VI, 2—3.)

Brichaut. Numismatique maçonnique. (Revue belge de numismatique, 3.)

Camera, M. Una moneta inedita di Gaeta del X secolo. 8⁰, p. 7 e 1 tav. Napoli, F. Furchheim. L. 1. 50.

Dietz, M. E. Note sur quelques monnaies du moyen-âge trouvées près de Fonday, au Bande-La-Roche (Vosges-Alsace). 8⁰, 14 p. Saint-Dié, imp. Humbert. (Extr. du Bull. de la Soc. philomathique vosgienne, année 1880—1881.)

Ueber das Doppelschlangenkreuz als Wappenzeichen in der Umgebung der Stadt Sittard im Herzogthum Limburg. (Der deutsche Herold, 4—5.)

Erbstein, J. u. A. Der angebliche Groschen mit dem allein. Namen der Kurfürstin Katharina von Sachsen. Eine Entgegnung. (Blätter f. Münzfreunde, 92.)

— — Ein nach Luxemburger Muster zu Simmern geschlagener Groschen (Kromstaart) des Pfalzgrafen Stephan.) Zeitschr. f. Museologie, 12.)

— — Münzen des Fürsten Syrus Austriacus von Correggio nach Zuger Mustern. (Zeitschr. f. Museologie, 14.)

Fikentscher, L. Eine bisher nicht bekannte zu Ansbach geprägte Münze des Markgrafen Albrecht Achilles. (40. Jahresbericht des Hist. Vereins f. Mittelfranken.)

Friedensburg, F. Schlesische Münzfunde. (Schlesiens Vorzeit, 45.)

Gaidoz. De quelques monnaies bactriennes, à propos d'une monnaie gauloise. (Revue archéol., Avril.)

Gardner. Floral Patterns on Archaic Greec Coins. — Coins from Central Asia. (Numismatic chronicle, 1.)

Gensler, M. Zur Geschichte der Wappenschilde. (Mittheil. d. Vereins f. hamburg. Geschichte, 6.)

Gritzner, M. Polnische Stammwappen. (Der deutsche Herold, 4—5.)

Head. Coinage of Ephesus. (Numismat. Chron. 1.)

Heiss, A. Les Médailleurs de le Renaissance. Vittore Pisano. 4⁰, 48 p. avec 11 photographies inaltérables et 63 vign. Paris, Rothschild. Fr. 40. —.

Hildesheimischer Halb-Denar. (Blätter f. Münzfreunde 93.)

Journal héraldique, archéologique, financier. 1re année. N⁰ 1. 1re juin 1881. 4⁰, à 2 col., 16 p. Paris, imp. Morris père et fils. Abonn.: un an, fr. 12. —, un num. 20 c.

Knötel, R. Zur Frage der schlesischen Landesfarben. (Schlesiens Vorzeit, 45.)

Koehne, B. de. Monnaies byzantines. Supplément à l'ouvrage de Sabatier. (Revue belge de numismatique, 3.)

Der Leininger Denar. (Blätter f. Münzfreunde, 93.)

Die Longobardischen Bracteaten. (Blätter für Münzfreunde, 93.)

Medaillen auf das Kartenspiel. (Zeitschrift für Museologie, 11.)

Deux médailles de Stéphanus Hollander. (Bull. mensuel de numismatique et d'archéologie, 1.)

Muret. Monnaies de Thessalie. (Bullet. de correspond. hellénique, V, 4, 5.)

Nahuys, M. Coins d'une médaille rare. (Revue belge de numismatique 3.)

Pownal. Defaced Coins of Stephen. — Have we no Irish Coins of Edward VI? (Numismat. Chronicle, 1.)

Regnet, C. A. Pixis-Patentbilder. (Kunst und Gewerbe, 7.)

Rodgers. Copper Coins of Akbar. (Journ. of the Asiatic Soc. of Bengal, XLIX, I, 4.)

Schratz, W. Beitrag zur ältesten Münzgeschichte Regensburgs. (Verhandlungen des hist. Vereines von Oberpfalz und Regensburg. N. F. 27. Bd.)

Schwalbach, C. Zwei braunschweigische Probegroschen. (Blätter f. Münzfreunde, 92.)

Siegel des Hospitals zu Bopfingen. (Würtemberg. Vierteljahrshefte, 4. Jahrg. 2. Heft.)

Smith. Discoveries of Roman Coins in Gaul and Britain. (Numismat. Chronicle 1.)

Toplis, J. Coins of Stephen and others found at Nottingham. (Numismatic Chronicle, 1.)

Vimercati-Sozzi, P. Appendice alla dissertazione storico-critica sulla moneta della città di Bergamo nel secolo XIII, coll' aggiunta d'altri dodici tipi inediti pure di Federico II, e con disgressioni sopra un tipo tenuto per bergomense all' imperatore Corrado II il Salico, e d'una moneta veneta-bergomense annunciata come unica dall' egregio V. Lazzari, nonchè sulla medaglia anacrona del Lupus Dux Bergomi; appendice corredata da due belle tavole litografate. 4⁰, p. 40. Bergamo, Stab. Gaffuri e Gatti.

Vuitry, A. Les monnaies sous les trois premiers Valois (1328—1380). 8⁰, 144 p. Orléans, imp. Colas. (Extr. du compte rendu de l'Académie des sciences morales et politiques etc.)

Wappen-Buch, darinnen aller Geistlichen Prelaten Herren vnd Landleut auch der Stett des löblichen Fürstenthumbs Steyer Wappen vnd Insignia, mit jhren farben nach ordnung, wie die im Landthauss zu Grätz angemahlt zu finden. Gedruckt zu Grätz durch Zachariam Bartsch, formschneider. 1567. gr. 8⁰, XIV S., 168 Holzschnitttaf. u. Nachwort 25 S. Graz, Wien, Gerold & Co. M. 40. —.

Weingärtner. Der Herforder Münzfund. (Blätter f. Münzfreunde, 92.)

Willett. On the Resident Character of the Office of Monetarius in Saxon Times. (Numismat. Chronicle, 1.)

Zanetti, V. Delle medaglie di Murano denominate Oselle: monografia. Con tavola rappresentante gli stemmi delle famiglie muranesi che figurano nelle stesse Oselle. 8⁰, p. 72, XIV. Venezia, tip. di G. Longo.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Alphabet pittoresque. 32⁰, 16 p. avec grav. coloriés. Paris, Frionnet.

Bauer, C. Handbuch der Buchbinderei. Nebst kurzer Anleitung zur Herstellung verwandter Arbeiten. Mit einem Anhang, Berechnungs-

Tarif enth. 7. Aufl. von C. F. G. Thon's „Kunst, Bücher zu binden" etc., unter Mitwirkung tüchtiger Kräfte vollständig umgearbeitet. Mit 36 Holzschn. im Text u. einem Atlas von 11 (lith.) Foliotaf. (mit 2 S. Text), enth. Abbild. älterer und neuerer Buchverzierungen. gr. 8⁰, X, 99 S. Weimar, Voigt. M. 4. 50.

Bode, W. Rembrandt's früheste Thätigkeit. (Die Graphischen Künste, red. von Berggruen, Heft III u. IV.)

Braun. Aus dem Leben des Gründers einer deutschen Buchhändler-Dynastie. (Gegenwart, 27.)

Candelli, F. Trattato di Calligrafia. 8⁰, p. 29. Taranto, tip. Paisiello.

Delon, C. Gutenberg. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoires des lycées et collèges. 18⁰, 36 p. avec vign. Paris, Hachette & C. 15 c.

Dutuit, E. L'œuvre de Rembrandt. (L'Art, 339.)

Emerson, W. A. Handbook of Wood Engraving. Practical Instruction in the Art of Wood Engraving. Illustrated. 18⁰ Boston. London. 7 s. 6 d.

Ephrussi, Ch. Deux Portraits dessinés par A. Dürer. (Chronique des arts, 24.)

Essenwein, A. Die Eintracht. Kupferstich von Crispin de Passe. (Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 6.)

Zur Geschichte des Buchhandels in Basel. (Bibl. u. Liter. Chronik der Schweiz, 6.)

Gottschall, v. Zur Geschichte des deutschen Buchhandels. (Blätter f. litter. Unterhaltg., 24.)

Gracklauer, O. Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Buchdruckerkunst, Auto- und Lithographie, Schriftgiesserei und Buchbinderei, welche von 1865—1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. gr. 8⁰, 12 S. Leipzig, Gracklauer. M. —. 20.

Graux. Paléographie grecque. (Journal des Savants, Mai.)

Grotefend, H. Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt a. M. und seine Vorläufer. Gedenkblatt an die 350jährige Jubelfeier der Einführung der Buchdruckerei in Frankfurt. Mit 2 Taf. gr. 4⁰, VII, 28 S. Frankfurt a. M., Völcker. M. 2. 40.

Della introduzione della stampa in Sicilia e della priorità tra Palermo e Messina. (Il Bibliofilo, num. 6—7.)

Katalog von Kupferstichen, Radirungen, Lithographien, Photographien, Pracht- u. illustrirten Werken etc., welche in der Kunsthandlung von H. Vogel in Leipzig vorräthig oder durch dieselbe zu beziehen sind. 4⁰, XIV, 131 S. Leipzig, H. Vogel. M. 6. —.

Le livre avant Gutenberg. (Chronique de journ. offic. de l'imprimerie, N⁰. 28.)

Long, J. Eastern Proverbs and Emblems illustrating Old Truths. 8⁰, p. 290. London, Trübner. 6 s.

Maertens, H. Ueber Deutlichkeit und Harmonie der Druckschriften mit ihren pflanzlichen und figürlichen Ornamenten. Für Buchdrucker und für Freunde des rationellen Buchdrucks bearb. gr. 8⁰, 23 S. mit 1 Tab. Bonn, Cohen & Sohn. M. 1. —.

Piot, Ch. Les deux Harrewyn, graveurs hollandais. (Bull. de l'Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, N⁰ 2, 1881. Bruxelles.)

Rondot, N. Les Graveurs du nom de Mouterde et le Monnayage du métal de cloche pur. 8⁰, VIII, 134 p. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Ruge. Geschichte der sächsischen Kartographie im 16. Jahrhundert. (Zeitschr. für wissensch. Geographie, II, 3.)

Scharler. Die culturgeschichtliche Bedeutung der Illustration. (Gegenwart, 26.)

Wedmore. Etchings at Mr. Dunthorne's. (Academy, 478.)

Wessely, J. E. Wallerant Vaillant. Verzeichniss seiner Kupferstiche und Schabkunstblätter. 2., mit Zusätzen und Verbesserungen verseh. Aufl. Mit dem vom Verf. rad. Portrait des Künstlers. gr. 8⁰, XVI, 104 S. Wien, Braumüller. fl. 3. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Barnabei, Felice. Dell' arte ceramica in Roma. 8⁰, p. 18. Roma, Eredi Botta. (Direzione dell' industria e del commercio 1881, Nr. 35.)

Beebe, C. D. Lace, Ancient and Modern. Comprising a History of its Origin and Manufacture etc. 8⁰. New-York. London. 18 s.

Blaas, C. M. Kleinode, Silbergeschmeid, „Frauenzier" u. a. eines Stockeramer Bürgerhauses im 16. Jahrhundert. (Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 7.)

Church, E. R. How to Furnish a Home. Illustrated. 16⁰. New-York. London. 3 s. 6 d.

Du Sartel, O. La Porcelaine de Chine; origines, fabrication, décors et marques, la porcelaine de Chine en Europe, classement chronologique, imitations, contrefaçons. Livr. 1. 4⁰, III et p. 1 à 32, avec fig. et 6 pl., dont 2 en chromolith. Paris, Ve A. Morel. (L'ouvrage paraîtra en 5 livr.; compl. fr. 200.)

Essenwein, A. Der silberne Zopf der Stubenberger. (Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 7.)

Exner, Japans Holzindustrie. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 5.)

Fapanni, F. Delle costumanze e delle arti quasi oggidi perdute in Venezia: lettera ad Andrea Tessier. 8⁰, p. 35. Venezia, tip. Filippi. (Ed. di 100 exempl.)

Geoffroy, G. Bernard Palissy. 18⁰, 87 p. et grav. par Denis. Versailles, imp. Cerf et Fils. 40 c.

Gerlach, H. Die Kleinodien und Geschichtliches der alten Freiberger Schützengilde. (Mittheil. von dem Freiberger Alterthumsverein, 17. H.)

Gracklauer, O. Verzeichniss sämmtl. Schriften über Gewerbe-Literatur und Industrie, Handwerks-, Innungs- und Patentwesen, Kunsthandwerk, Gewerbe-Ausstellungen etc., welche von 1865—1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. Nach den einzelnen Gewerben in ca. 100 Abtheilungen zusammengestellt. Mit ausführl. Materien-Register. (In ca. 4 Heften.) 1. Heft. gr. 8⁰, 72 S. Leipzig, Gracklauer. M. 1. 35.

Hancock, E. C. The Amateur Pottery and Glass Painter. 4th edit. with an Appendix. 8⁰, p. 226. London, W. H. Allen. 6 s.

Krause, G. C. Sammlung moderner, vollständiger Zimmereinrichtungen. (In 10 Lfgn.) f⁰. 15 Steintaf. Dresden, Gilbers. M. 10. —.

Lage der deutschen Thonwaarenindustrie im Jahre 1880. (Verhandl. des Ver. zur Beförd. d. Gewerbfleisses 5.)

Laurent-Daragon, C. Le Bronze d'art, étude historique et pratique de la fonte antique rétablie par la fonte d'un seul jet et du caractère de la fonte ordinaire dans la seconde moitié du XIXe siècle, suivie de recherches métallurgiques etc. 8⁰, 68 p. Paris, Le Bailly.

Liénard. Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIXe siècle. f0. 125 pl. Liège, Ch. Claesen. Fr. 125. —.

Luzerns Silberschatz. (Anzeiger für schweiz. Alterthumskunde, 1—2.)

Die Meissner Porzellanmanufaktur. (Kunst und Gewerbe, 6.)

Möbelformen der französischen Renaissance. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 190.)

Musterbuch f. Schlosser. Neue Folge. Eisenmöbel. Füllungen, Console, Geländer etc. I. 80. 32 Steintaf. Dresden, C. E. Dietze. M. 4. —.

Neumann. Orientalische Seide im Mittelalter. (Oesterr. Monatsch. f. d. Orient, 6).

Prachtwerke deutscher Kunstindustrie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 36.)

Quentel, P. Musterbuch f. Ornamente u. Stickmuster. (1527—1529.) 265 Vorlagen f. Kunsthandwerker und weibl. Handarbeiten, herausgeg. vom Leipziger Kunstgewerbe-Museum. In Lichtdr.-Reproduction von A. Naumann & Schroeder. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. 40. (3 Bl. m. 2 S. Text.) Leipzig, Schloemp. M. 2. —.

Robinson, G. T. Our household furniture: its past history and its present development. (Art journal, 7 ff.)

Romstorfer, C. A. Die Bautischlerei. Als Unterrichtsbehelf und zum Selbstunterrichte bearb. 4. (Schluss-)Heft. S. 275-371 m. 120 eingedr. Holzschn. (Deutsche bautechn. Taschenbibliothek, 64. Heft.) 80. Leipzig, Scholtze. M. 2. —.

Schauffele, K. Zur Geschichte der Töpferei in Franken. (Württ. Vierteljahrsh. 4. Jahrg. 2. Hft.)

Schmitz. Grès limbourgeois de Raeren. (Bull. des Commiss. d'art et archéol., XX, 1, 2.)

Stockbauer. Die Nürnberger Goldschmiede-Ordnungen. (Vierteljahrsschr. f. Volkswirthschaft, XVIII, 2.)

Welschinger, H. Les Bijoux de Mme Du Barry, documents inédits. 320, 128 p. et 1 grav. à l'eau-forte. Paris, Charavay fr.

Wernicke, E. Ein Brief des Goldschmieds Paul Nitsch in Breslau an den Bischof Jerin 1586. (Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, 7.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bitard, A. Histoire des expositions et des beaux-arts. Ouvrage entièrement revu et corrigé par H. Haraucourt. 40, 359 p. et grav. Rouen, Mégard & C.

Budczies, F. Epitaphien, Kenotaphien, Ahnentafeln etc. in Kirchen des Regierungsbezirks Potsdam. (Der deutsche Herold, 4—5.)

Gosselin, T. Histoire anecdotique des Salons de peinture depuis 1673. 180, 169 p. Paris, Dentu. fr. 3. —.

Kasiski, F. W. Beschreibung der vaterländischen Alterthümer im Neustettiner und Schlochauer Kreise. Mit 6 (lith.) Taf. Abbild. und 1 (lith.) Karte. gr. 80, VII, 106 S. (Danzig, Bertling. M. 2. 40.

Kelbe, W. Heidnische Alterthümer in Oberhessen. I. Marburgs Rosengarten und die Frühlingsfeier. II. Der lange Stein und das Wuotansbild an der Kirche zu Langenstein. Zwei Vorträge, geh. in den Versammlung. des hess. Geschichtsvereins zu Marburg. gr. 80. (50 S. mit 1 Steintaf.). Marburg, Elwert. M. 1. 20.

Kunst- und Geschichts-Denkmäler, die der Provinz Westfalen. Herausgeg. vom westfäl. Provinzial-Verein f. Wissensch. u. Kunst. Stück I. gr. 40. Leipzig, Sermann in Comm. M. 12. —.

Lafenestre, G. L'Art vivant: la Peinture et la Sculpture aux Salons de 1868 à 1877. T. 1 (années 1868 à 1873). 180, XII, 366 p. Paris, Fischbacher.

La Prairie, de. Les Eglises de l'arrondissement de Soissons classées chronologiquement. 80, 40 p. Soissons, imp. Michaux.

Laschitzer. Die Verordnungen über die Bibliotheken u. Archive der aufgehobenen Klöster in Oesterreich. (Mittheil. d. Instit. f. österr. Geschichtsforschung, II, 3.)

Loth's Descriptive Manual for Tourists visiting Belgium, Holland, the Rhine. With Map. 120, p. 92. London, Simpkin. 1 s.

Martin, Th. Die Reichthümer der Reichenau. (Schriften des Vereins f. d. Gesch. des Bodensees u. seiner Umgebung, 10. Heft.)

Pinchart, A. Archives des arts, des sciences et des lettres. (Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique. Année 1881. 1re livr. Gand.)

Potiquet, A. Bibliographie du canton de Magny-en-Vexin. 2e éd. 1er supplément. 80, 59 p. Paris, imp. Jousset.

Ris, Clement de. Notes sur les Musées de Marseille et de Lyon. (Gazette des Beaux-Arts, juillet.)

Rolland. Promenades en Italie. 40, 399 p. avec pl. et grav. Tours, Mame et fils.

Tourist's Handbook to the British Islands. Illustrated. New edit. 120, p. 270. London, Stanford. 2 s. 6 d.

Trésor (le) des réliques de l'église Saint-Jean de Chaumont. 120, XVI, 49 p. Langres, Dangien.

Valvasor, Frhr. J. Weichard. Topographia Archiducatus Carinthiae antiquae et modernae completa: Das ist vollkommene und gründliche Land-Beschreibung des berühmten Erzherzogthums Kärndten etc. Nürnberg, W. M. Endters. 1688. Herausgeg. von J. Krajec. (In 14 Lfg.). 1. Lfg. 40, X, 10 S. mit lith. Titelkupfer, 8 Steintaf. u. lith. Karte. Wien, Reger in Comm. fl. 1. 20.

Antwerpen.

— **Degeorges,** Léon. Le musée Plantin-Moretus à Anvers. (Le Livre VII ff.)

— Tentoonstelling in den „Cercle artistique". (De Vlaamsche Kunstbode, 4e livr., avril 1881. Anvers.)

Bassano.

— **Brentari,** O. Il museo di Bassano illustrato. 160, p. 227. Bassano, stab. S. Pozzato. L. 3. —.

Bazeilles.

— Catalogue du Musée de Bazeilles, tenu par Bourgerie, propriétaire de la maison dite La Dernière cartouche, où se trouve le musée. 180, 36 p. Charleville, imp. Pouillard.

Berlin.

— Ausstellung der Galerie Rupartshoven; ein neuer Erwerb des Museums. (Im neuen Reich, 23.)

— Beschreibung der Pergamenischen Bildwerke. Herausgeg. von der Generalverwaltung der kgl. Museen. 3. Aufl. 80, 23 S. Berlin, Weidmann. M. —. 10.

— **Conze,** A. Sammlung der Sculpturen und Abgüsse, Erwerbungen im J. 1880. (Archäolog. Zeit., XXXIX, 1.)

Bern.

— Die Muster- und Modellensammlung in Bern. (Schweiz. Gewerbe-Blatt, 7.)

Bologna.
— Catalogo delle pitture e sculture possedute dalla famiglia Bianconi in Bologna. 8⁰, p. 16. Bologna, tip. Mareggiani.

Bordeaux.
— **Vallet**, E. Exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux. (L'Art, 343.)

Braunschweig.
— Die Allgemeine baugewerbliche Ausstellung zu Braunschweig 1881. (Deutsche Bauzeit. 55 ff.)

— **Knoll**, F. Braunschweig und Umgebung. Historisch-topographisches Handbuch und Führer durch die Baudenkmäler und Kunstschätze der Stadt. 2., durch einen Nachtrag verm. Ausg. gr. 8⁰, XIV, 265 S. mit 1 lith. Plan. Braunschweig, Göritz u. zu Putlitz. M. 2. 50.

Breslau.
— Breslau und die schlesische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung. (Deut. Bauztg. Nr. 48 ff.)

— Führer durch die schlesische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Breslau im J. 1881. Mit 1 (chromolith.) Plane der Stadt und der Ausstellung u. 1 kurzen Wegweiser durch Breslau. 8⁰, 31 S. Breslau, Kern. M. —. 50.

— **Volger**, E. Ueber die Sammlung von Stammbüchern in der Stadtbibliothek zu Breslau. (Schlesiens Vorzeit, 44.)

— **Wernicke**, E. Verzeichniss von Gemälden in der bischöflichen Residenz zu Breslau (1743). (Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit, 6.)

Bruxelles.
— Catalogue des livres de la bibliothèque de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique. 1re partie. Sociétés, établissements, administrations publiques etc. Recueils périodiques. 8⁰, 316 p. Bruxelles, imp. F. Hayez.

Dresden.
— **Eisenmann**, O. Die neueren Erwerbungen der Dresdener Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)

— Die Hof-Silberkammer und die Hof-Kellerei zu Dresden. (Zeitschr. f. Museologie, 13 ff.)

Ettlingen.
— **Leutz**, L. Ein Stück Kunst in Ettlingen. (Karlsr. Ztg., liter. Beil., 21 ff.)

Florenz.
— **Wilson.** The Florence Uffizi Exhibition. (Academy, 475.)

Fontainebleau.
— Musées nationaux. Notice des tableaux appartenant à la collection du Louvre exposés dans les salles du palais de Fontainebleau. 12⁰, 71 p. Paris, imp. de Mourgues. 50 c.

Frankfurt a. M.
— Ausstellungs-Zeitung, officielle, der allgemeinen deutschen Patent- u. Musterschutz-Ausstellung, verbunden mit Ausstellungen für Balneologie, Gartenbau, Kunst- und Lokal-Industrie. Frankfurt a. M. 1881. Red.: F. Graf. ca. 48 Nrn. (à 1—2½ Bg. m. Illustr.) f⁰. Frankfurt, a. M., Keller in Comm. M. 7. 50.

Genf.
— Musée Fol, le. Études d'art et d'archéologie sur l'antiquité et la renaissance. Publié aux frais de la ville de Genève. 4e année. Choix d'intailles et de camées antiques, gemmes et pâtes, décrits par W. Fol. Accompagné de 100 pl. gravées sur cuivre. Tome IV. f⁰. (S. 269—372 m. 24 Kupfertaf. Genève, Basel, Georg. fr. 16. —. (I—IV: fr. 72. —.)

Haag.
— The Salon; loan collection old masters at the Hague. (Athenæum, 2795.)

Halle a. S.
— Die Gewerbe- und Industrie-Ausstellung zu Halle a. S. 1881. (Deutsche Bauztg., Nr. 65 ff.)

Hampshire.
— **Bevan**, G. P. Tourist's Guide to Hampshire, including the Isle of Wight. With Map and Plans. 12⁰, p. 112. London, Stanford. 2 s.

Kopenhagen.
— **Grünberger.** Das Museum für nordische Alterthümer in Kopenhagen. (Zeitschr. f. Realschulwesen, 6.)

London.
— The Royal Academy. 113th Exhibition 1881. (Art journal, 6 ff.)

— The Royal Academy. The institute of Painters in Water Colours; Goupil and Co's Gallery. (Athenæum, 2796.)

— **Comyns Carr**, J. Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. (L'Art, 344 ff.)

— **Gosse.** The Royal Academy. (Fortnightly Review, June.)

— — The Decorative Art Exhibition. (Academy, 475.)

— — The Guardi Gallery. (Academy, 473.)

— **Monkhouse.** The institute of Painters in Water Colours. (Academy 474.)

— — The Salon to London. (Academy, 477.)

— **Ward & Lock's** Pictorial Guide to London. New edit. 12⁰. London, Ward & Lock. 1 s.

— **Wedmore.** Turner, Girtin and Cozens in the Bale Collection. (Academy, 472.)

Madrid.
— Catálogo de la Exposicion general de Bellas artes de 1881. 8⁰, 164 p. Madrid, M. Tello. 2 y 3.

— **Sabatié-Garat.** Exposition rétrospective de Madrid. (Chronique des arts, 26.)

Mailand.
— **Barbiera**, R. Zig-Zag per la Esposizione Nazionale: Guida generale del visitatore alla Esposizione Industriale, alla Esposizione Artistica, alla Esposizione Musicale e alla Indisposizione Artistica; seguita dalla Storia della Esposizione. 16⁰, p. 212, con la pianta della Esposizione. Milano, fratelli Treves. L. 1. —.

— **Boito.** L'arte all' Esposizione nazionale di Milano. (Nuova Antologia XII.)

— Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano: Belle Arti. 16⁰, p. 156 con Indice alfabetico degli Espositori e pag. XVI di Annunzi a pagamento. Milano, E. Sonzogno. L. 1. —.

— Corriere (Il) delle Esposizioni italiane. Esposizione nazionale di Milano 1881. Organo permanente dei comitati e degli espositori. Direttore A. Ferretti. Anno I, num. 1 (5 giugno 1881). 4⁰. Mantova, tip. Mondovi. — (Li publica la prima e la terza domenica di ciascun mese.) Anno L. 4. —.

— **Frizzoni**, G. Die Ausstellung von Handzeichnungen alter Meister im Palazzo Poldi-Pezzoli zu Mailand. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 39.)

— — Exposition de dessins de maitres anciens au Palais Poldi Pezzoli à Milan, pendant le printemps et l'été de 1881. (L'Art, 339 ff.)

— Guida completa alla Esposizione industriale italiano in Milano 1881, compilata da una società di espositori. 16⁰, p. 130, con pianta colorata. Milano, G. Gnocchi. L. —. 75.

— Guida del visitatore alla Esposizione industriale italiana 1881 in Milano: sola publicazione autorizzata, compilata sotto la sorveglianza del Comitato Esecutivo. 16⁰, p. 198 e LX di annunci a pagamento. Milano, E. Sonzogno. L. 1 —.

— Die Kunstausstellung im Senatspalast zu Mailand. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 11 ff.)

Mailand.
— Storia di Milano scolpita nei marmi, letta e copiata sull' originale da L. F. di Modena. Parte I: Milano pia, con appendice: Il conte Giuseppe Prina. (E una raccolta d'iscrizioni tolte da chiese, luoghi pii e cimiteri.) 16⁰, p. 68. Milano, tip. del Riformat. Patronato. L. 1. —.

— **Yriarte,** Ch. Lettres de Milan. (L'Art, 344 ff.)

New-York.
— Ausstellung in der Academy of design. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 36 ff.)

Palermo.
— **Lewis.** Antiquities in the Museum at Palermo. (Archæol. Journal 150.)

Paris.
— **Bädeker,** K. Paris and Environs. 7th edit. remodelled and augmented. 18⁰, p. 430. London, Dulau. 6 s.

— **Bapst,** G. Le Musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts (1880). 8⁰, IV, 103 p. et 9 pl. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Revue des arts décoratifs.)

— **Boudet,** J. B. Compte rendu de l'exposition du cercle de la librairie et de l'imprimerie. 8⁰, 24 p. Paris, imp. Schlaeber.

— Catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dont la vente aura lieu du 9 aux 15 juin 1881. (Belles-lettres, histoire.) 8⁰, VIII — 230 p. Paris, Labitte. (550 num.)

— Catalogue illustré des livres précieux, manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, dont la vente aura lieu du 9 au 15 juin 1881. (Belles-lettres, histoire.) 4⁰, VIII, 230 p. et 25 pl. Paris, Firmin-Didot et C. fr. 40. —. (550 num.)

— **Clement,** F. Première exposition de tentures artistiques au palais de l'école des Beaux-Arts. (Revue de l'art chrét., 2e série, t. XIV, livr. 2.)

— **Courajod,** L. Acquisitions du musée de la sculpture moderne au Louvre en 1880. Dessins par L. Letrone. 8⁰, 20 p. Paris, Rapilly. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, mars 1881.)

— Exposition des envois de Rome à l'école des Beaux-Arts. (Chronique des arts, 25.)

— **Faucon,** Maurice. Exposition des envois de Rome à la Villa Medicis. (L'Art, 342.)

— **La Gournerie,** E. de. Histoire de Paris et de ses monuments. 5e éd. comprenant les derniers événements et les monuments nouveaux. 4⁰, 400 p. et grav. Tours, Mame & fils.

— **Montaiglon,** A. de. L'Architecture et la Sculpture à l'hôtel Carnavalet. (Gazette des Beaux-Arts, juillet.)

— Notice des objets exposés à la Bibliothèque nationale par les départements de imprimés, des manuscrits et des estampes. 12⁰, 279 p. Paris, Champion.

— La nouvelle vente Ambroise Firmin-Didot. (Le Livre VI.)

Paris. Salon.
— **Baignières,** A. Der Salon von 1881. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9 ff.)

— **Du Seigneur,** M. L'Art et les Artistes au Salon de 1881. Avec une introduction sur les critiques des Salons depuis leur origine. 18⁰, 307 p. avec frontispice. Paris, Ollendorff. fr. 3. 50.

Paris. Salon.
— **Enault,** L. Guide du Salon de Paris, 1881. (2e année.) 16⁰, 40 p. Paris, au bureau du Moniteur des arts. 50 c.

— **Guillaume.** Le Salon de 1881, architecture et sculpture. (Revue des deux mondes, 1re Juin.)

— **Mason,** R. H. The Paris-Salon (1881), with notes on the most important works and illustrated with 25 phototype copies of pictures. 8⁰, 76 p. Paris, Bernard & C.

— **Roger-Ballu.** Le Salon de 1881. (Nouv. Revue, 15e Mai.)

— **Rosenberg.** Der Pariser Salon. (Grenzb., 28 ff.)

— Der Pariser Salon. (Im neuen Reich, 23.)

— **Simil,** A. L'architecture au salon de 1881. (Encyclopédie d'architecture, 6.)

Rom.
— Guida tascabile della città di Roma e suoi dintorni. XIV ediz. nuovamente riveduta, illustrata da 11 incisioni e pianta topografica prospettica, aggiuntavi la cronologia degli imperatori e dei papi. 32⁰, p. 174. Milano, Guigoni. L. 1. —.

Rothenburg a. d. T.
— **Klein,** W. Rothenburg ob der Tauber. Ein Kleinod aus deutscher Vergangenheit. Mit 10 Illustr. (Holzschn.-Taf.) u. 1 hist. (lith.) Plane. 8⁰, VII, 288 S. Rothenburg a. T., Klein. M. 2. 50.

Rouen.
— Rouen illustré; par P. Allard, A. Loth, R. d'Estaintot, P. Baudry, A. Beaurain, J. Adeline, J. Félix, L. Palustre, de Beaurepaire, F. Bouquet. Introduction par Ch. Deslys. 24 eaux-fortes par J. Adeline, Brunet-Debaisne, E. Nicolle et H. Toussaint. gr. 4⁰, 156 p. avec frontispice et tables ornées.

Stuttgart.
— Die Porträtausstellung in Stuttgart. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)

— Württembergische Landes-Gewerbe-Ausstellung Stuttgart 1881. (Deutsche Bauztg., Nr. 51 ff.)

Versailles.
— Catalogue de l'Exposition de l'art rétrospectif, du 1er juin au 15 juillet 1881, au palais de Versailles. 12⁰, 115 p. Versailles, imp. Cerf & fils.

— Exposition rétrospective de Versailles. (Chronique des arts, 26.)

— **Hérard.** Exposition rétrospective de Versailles; Recherches archéologiques sur les abbayes de l'ancienne diocèse de Paris. IV. Port-Royal-des-Champs. 8⁰, 46 p. Paris, Champion.

— **Ris,** L. C. de. Notice du musée historique de Versailles. Supplément: Rez-de-chaussée; Premier et deuxième étages: Attique Chimay. 12⁰, 132 p. Paris, imp. de Mourgues. 75 c.

Wien.
— Ausstellungen in Wien. (Blätter f. Kunstgewerbe, Heft VII.)

— **Bucher,** B. Krugausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, 190 ff.)

— Die Krugausstellung im Oesterreich. Museum. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 36.)

Zürich.
— **Blümner,** H. Die archäologische Sammlung im eidgenössischen Polytechnikum zu Zürich. 8⁰, XVI, 201 S. mit 4 Lichtdr. Zürich, Schmidt. fr. 2. 50.

— **Brun,** C. Der schweizerische Salon von 1881. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 40.)

BIBLIOGRAPHIE.

(1. August bis 1. December 1881.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

The royal academy schools. (Art Journ., N. Ser. 8.)

Blanc, C. Art in Ornament and Dress. Translated from the French. New edit. 8⁰, p. 248. London, Warne. 3 s. 6 d.

Bougueret, A. Cours de dessin et notions de géométrie à l'usage des écoles primaires et des classes élémentaires des lycées et des collèges, d'après les nouveaux programmes officiels. 1re partie: Les Figures planes. 4⁰, 94 p. et 23 pl. 2e partie: Les Solides, p. 95 à 142 et pl. 24 à 35. Paris, Hachette & C. 1re partie, 3 fr. 50 c.; 2e partie, 1 fr. 75 c.

Brun, F. De l'utilité des arts du dessin et de leur rôle dans l'industrie, conférence faite à l'hôtel de ville de Nice, le 8 mai 1881. 12⁰, 24 p. Nice, imp. Berna & Barral.

Carriere. Aesthetik im Verhältnisse zur Litteratur- und Kunstgeschichte. (Gegenwart, 41.)

Cernesson, L. Conférence sur l'enseignement du dessin, faite le 31 août 1878, à l'Exposition universelle internationale à Paris. 8⁰, 21 p. Paris, imp. nat. (Comptes rendus sténographiques publiés sous les auspices du comité central des congrès et conférences et la direction de M. Ch. Thirion.)

— Grammaire élémentaire du dessin, ouvrage destiné à l'enseignement méthodique et progressif du dessin appliqué aux arts. Nouv. édit., revue et corrigée. 1re partie: Dessin linéaire. 4⁰, 80 p. avec 35 fig. Paris, Ducher & C.

Colomb, F. Méthode et cours de dessin pour les écoles primaires. Exercices de tracé élémentaire. 3 cahiers in 8⁰, 60 p. avec fig. 4e cahier, ornements simples, dessin à vue; 5e et 6e cahiers, tracé géométrique. 7—9e cahiers. 8⁰, 54 p. avec fig. Angers, Germain & Grassin.

Dall' Oglio, G. L'idea di libertà è fondamento dell' arte. 8⁰, p. 16. Mistretta, tip. del Progresso.

Dennis, H. S. Second grade Perspective: Theory and Practice. 3rd edit. 4⁰. London, Baillière. 2 s. 6 d.

Eitelberger, R. v. Die Decorationsmalerei an Kunstschulen. (Mitth. d. Oesterr. Museum, 193.)

Die gewerblichen Fachschulen in Preussen. (Kunst u. Gewerbe, IX ff.)

Das gewerbliche Fachschulwesen in Preussen. (Im neuen Reich, 43.)

Garnier, J. Notice sur l'école nationale des beaux-arts de Dijon. 8⁰, 20 p. Dijon, imp. Jobard.

Goupil, F. Géométrie artistique, pratique et familière; Dessin linéaire, graphique et universel appliqué au tracé sur les surfaces planes; étude du relief et du creux, etc. Nouv. édit., revue et augmentée. 8⁰, 144 p. Paris, Le Bailly.

Haweis, Mrs. H. R. The Art of Decoration. With numerous Illustrations. 8⁰, p. 428. London, Chatto. 10 s. 6 d.

Herdtle, E. Stilisirte Blumen aus allen Kunstepochen. 114 Vorbilder für das Freihand- und Musterzeichnen. 21 lith. Taf. mit 2 Bl. Text. 2. Aufl. f⁰. Stuttgart, Löwe. M. 7. 50.

Hölder, D. Vorlegeblätter für technisches Freihandzeichnen an gewerblichen Fortbildungsschulen. Arbeiten der Schlosser, Schmiede und Kupferschmiede. Herausgeg. im Auftrage der königl. Kommission für gewerbl. Fortbildungsschulen Württembergs. 22 Farbendruck-Tafeln in 2 Abth., darstellend: Gitter, Beschläge, Beschlagtheile, Nägel etc. u. z. 11 Taf. mit Mustern aus dem 13—18. Jahrh. und 11 Taf. Original-Entwürfe mit Zugrundelegung verschiedener Pflanzenformen. (2. Aufl.) gr. f⁰. Stuttgart, Nitzschke. M. 14. 50.

Kolbe, B. Geometrische Darstellungen der Farbenblindheit. Mit 3 lith. Fig.-Taf. 8⁰, V, 104 S. St. Petersburg, Kranz. M. 4. —.

Kratz, L. Vorstufe zum Ornamentzeichnen. Mit besonderer Berücksichtigung von J. E. Jacobsthals „Grammatik der Ornamente" zum Gebrauche an Gymnasien, Real-, Gewerbe-, Fortbildungs- und Volksschulen gezeichnet und herausgeg. gr. f⁰. 32 Steintaf. mit 4 Bl. Text. Stuttgart, Nitzschke. M. 10. —.

Laveley, E. de. De la modernité dans l'art. (Revue de Belgique, octob.)

Leighton, J. Suggestions in Design: being a Comprehensive Series of original Sketches in Various Styles of Ornament, arranged for Application in the Decorative and Constructive Arts.

With Descriptive Letterpress by J. K. Colling. 4⁰, p. 188. London, Blackie. 42 s. —.

Lemcke, K. Estetyka podlug wydania oryginala niemieckiego z upowaznienia autora przelozyl Bronislaw Zawadzki. (Aesthetik, übersetzt von Br. Zawadzki.) 2. vermehrte Aufl. Mit 62 Abbildungen. 8⁰. (552 S.) fl. 6. 40.

Practical Lessons in Architectural Drawing; or, How to make the Working Drawings and write the Specifications for Buildings. Illustr. by 33 full-page Plates (one printed in Colours) and 33 Woodcuts, showing methods of Construction and Representation. 8⁰. (New-York.) London. 12 s. 6 d.

Maschek, F. Das Kopfzeichnen nach einfachen Gesetzen der räumlichen Symmetrie. f⁰. (6 Steintaf. mit 1 Bl. Text.) Troppau, Gollmann in Comm. M. 3. 60.

Mazzotti, F. Le arti belle nei varii tempi della loro coltura: discorso critico. 16⁰, p. 229. Bologna, N. Zanichelli. L. 3. —.

Zur Organisation des gewerblichen Bildungswesens. (Mitth. d. österr. Mus., 192.)

Putsche, H. Perspektivische Konstruktionen. Zum Gebrauche für die Oberklassen von Realschulen und Gymnasien, polytechn. Lehranstalten, Baugewerk-, Kunst-, Gewerbe- und Fortbildungsschulen, sowie zum Selbstunterricht herausgegeben. 1. Serie. gr. f⁰. 22 Chromolith. Dresden, Gilbers. M. 28. —. Textheft 8⁰. 60 S. mit 70 eingedr. Fig. M. 2. —.

Quilter, Harry. Un academic art. (Art Journ. N. Ser. 9.)

Redtenbacher. R. Tektonik. Principien der künstlerischen Gestaltung der Gebilde und Gefüge von Menschenhand, welche den Gebieten der Architektur, der Ingenieurfächer und der Kunst-Industrie angehören. 8⁰, IX, 255 S. mit eingedr. Holzschn. Wien, v. Waldheim. M. 7. —.

Regamey, F. L'Enseignement du dessin aux Etats-Unis d'Amérique (notes et documents). 8⁰, 119 p. avec vign. et grav. Paris, Delagrave. fr. 4. —.

Riley, W. M. The Artist and his Mission: a Study in Aesthetics. 12⁰. (Philadelphia.) London. 7 s. 6 d.

Ris-Paquot. Théorie des principales règles concernant l'art du dessin d'imitation, à l'usage des élèves des lycées, des collèges, des écoles normales etc. 12⁰, 111 p. avec fig. Paris, Simon.

Saporetti, T. L'arte interpretata dall' artista: lettera critica sul discorso pubblicato dal prof. Franc. Mazzotti „Le arti belle ne' varii tempi della loro coltura". 8⁰, p. 19. Ravenna, tip. Calderini.

Schasler. Ueber mythologische und allegorische Plastik und Malerei. (Gegenwart, 32.)

Schasler, M. Das System der Künste, entwickelt. gr. 8⁰, XV, 264 S. Leipzig, Friedrich. M. 6. —.

Scuole (Le) dell' istituto di Belle Arti di Vercelli nel decennio 1870—1881: notizie statistiche. 4⁰, p. XXIV. Vercelli, tip. e lib. Guidetti, succ. D. Gaudenzi.

Springer, A. Kunstkenner und Kunsthistoriker. (Im neuen Reich, 46.)

Tonissi, V. L'arte dà la forma, o la riceve? 8⁰, p. 19. Udine, tip. Jacob e Colmegna.

Veyret, A. Leçons de dessin géométrique. 1re partie: Cours de 2e année. 8⁰, 200 p. avec 233 fig. Paris, imp. Duval.

Vischer, R. Kunst und Kunstgeschichte: Künstler und Kunstforscher. (Deutsche Rundschau, October.)

Wheeler, S. A. Handbook of Anatomy for Students of the Fine Arts. With Illustrations on Wood. New edit. 12⁰. London, J. Heywood. 2 s. —.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Album Caranda (suite). Sépultures mixtes de Breny, gallo-romaines, franques et mérovingiennes. Explication des planches. (Extr. du Journ. des fouilles, 1880.) 4⁰, 28 p. avec fig. Saint-Quentin, imp. Poette.

Aldemollo, A. Scavi della serrata Martini presso Castiglione della Pescaia, anno 1880, 4⁰, p. 18, Grosseto, tip. Barbarulli.

Arnold, B. Tre maschere di terracotta trovate a Corneto. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

Artista (L') osservatore della pittura e scoltura dei nostri giorni. 16⁰, p. 42. Parabiago, tip. Volonté. L. —. 20.

Die Ausgrabungen in Olympia. (Centralblatt der Bauverwaltung, 29.)

Bacon, H. Parisian Art and Artists. Illustr. 8⁰. (Boston.) London. 15 s.

Barbier de Montault, X. Inscriptions de dédicace d'églises à Rome. 8⁰, 96 p. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e série. t. 12—14.)

Barnabei. Archaelogical Discoveries in Venetia. (Academy, 486. 487.)

— The Excavations at Este. (Academy, 490.)

Benjamin, L. G. W. Biographical Sketches of American Artists. 2nd Series. Illustr. 4⁰. (Boston.) London. 7 s. 6 d. and 10 s. 6 d.

Benndorf, O. Tipi di Apollo. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

Berardi, D. Antiche città Sabine: memorie storico-archeologiche. 16⁰, p. 40. Roma, tip. Poliglotta della S. C. di Propaganda. L. —. 60.

Bertolotti, A. Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani. 8⁰, p. 69. Urbino, tip. della Cappella. (Dal Raffaello.)

Bohnen, A. Les monuments égyptiens du Musée Britannique et quelques versets de la Bible. Suite. (Revue catholique, 15 sept.)

Bonnaffé, E. Le surintendant Foucquet. (L'Art, 349 ff.)

Brent. The Discovery of an Ancient Grave in Stillman Street, Plymouth. (Journ. of the British Archaeological Association, XXXVII, 2.)

Brentano, E. Zur Lösung der trojanischen Frage. (Deut. Literaturztg. 40.)

Brunn. Die Söhne in der Laokoon-Gruppe. (Deut. Rundschau, Nov.)

Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 10. 2e sér. 1879. 8⁰, XIV, 267 p. et pl. Paris, Didron.

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. T. 9. Années 1878—1879, et 1879 à 1880. 8⁰, 580 p. et pl. Paris, Champion. fr. 8. —.

Bulletin et mémoires de la Société archéologique du département d'Ille-et-Vilaine. T. 15, 8⁰, XX, 191 p. avec vign. et 3 pl. Rennes, imp. Catel et C.

Bulletin historique et monumental de l'Anjou. 1881. 8⁰, 182 p. Angers, imp. Burdin et C.

Campori, G. Michelangelo Buonarroti e Alfonso I. d'Este. Modena, tip. Vincenzi. 8⁰, p. 14. (Dagli Atti e Mem. della Deputaz. di storia patria dell' Emilia, nuova serie, vol. VI, p. 1a.)

Cartailhac, E. Note sur l'archéologie préhistorique en Portugal. D'après les travaux de MM. P. da Costa, R. Delgado, E. de Veiga, Sarmento, G. Pereira etc. 8⁰, 28 p. Paris, imp.

Hennuyer. (Extr. des Bull. de la Soc. d'anthropologie.)

Castan. Quatre stèles funéraires gallo-romaines de la banlieue de Besançon. (Bull. épigraphique de la Gaule, I, 4.)

Cavrois, L. Excursion archéologique à Fresnicourt et à Olhain, rapport présenté à la Commission des antiquités départementales. 8⁰, 6 p. Arras, imp. De Sède & C.

Charles, R. Un diptyque d'ivoire du X Ve siècle provenant de la Ferté-Bernard (Sarthe). 8⁰, 14 p. et pl. Le Mans, Pellechat. (Extr. de la Revue historique et archéologique du Maine, t. 8.)

Chennevières, H. de. Les Slootz, décorateurs de pompes funèbres et de fêtes de cour. (L'Art, 351.)

De Cessac. Liste critique et descriptive des monuments mégalithiques du département de la Creuse, II. (Revue archéologique, août.)

— Les monuments mégalithiques du département de la Creuse. (Rev. archéologique, juillet.)

Commission de l'inventaire des richesses d'art du département de Seine-et-Oise. Instructions ministérielles. Liste des membres de la commission. Recueil des procès-verbaux du 26 sept. 1878 au 21 avril 1881. Etat de la situation des travaux. 8⁰, 79 p. Versailles, imp. Cerf & fils.

Comparetti. Iscrizioni greche di Olimpia e di Ithaka. (Atti della R. Accademia dei Lincei, anno CCLXXVIII, 1880—81, serie III: Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, vol. II.)

Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour les années 1878 et 1879. Avec un atlas (7 chromolith. in gr. f⁰). 4⁰, LXVIII, 182 S. mit eingedr. Holzschn. und 1 Steintaf. St. Pétersbourg. fr. 30. —.

Congrès archéologique de France. 47e session. Séances générales tenues à Arras en 1880 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. 8⁰, L—573 p. avec dessins. Paris, Champion.

Conze, A. Dritter Bericht über die Vorarbeiten zur Herausgabe der griechischen Grabreliefs attischen Ursprungs. (Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."). 8⁰, 8 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. —. 30. (1—3: fl. 1. —.)

Coppi, F. Breve rapporto sugli scavi di Gorzano nel 1880. 8⁰, p. 7. Torino, E. Loescher.

— Breve rapporto sugli scavi di Gorzano nel 1880. (Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XVI, disp. 4.)

Crespellani. Scavi del Modenese 1879; relazione. (Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. VI, parte 1a.)

Crespi, L. L'artista osservatore della pittura e della scoltura dei nostri giorni. 16⁰, p. 7. Parabiago, tip. del Riformatorio Spagliardi.

Croal, Thomas Allan. Celtic art. (Art Journ., N. Ser. 10.)

Curtius, E. u. J. A. **Kaupert.** Wandplan von Alt-Athen. 1:1600. 4 Blatt. Chromolith. Imp. f⁰. Mit Text. 8⁰, 14 S. Berlin, Schropp in Comm. M. 8. —.

Dessau, H. Due iscrizioni Ostiensi. (Bullettino dell' instituto, 6.)

Detzel. Kunst- und Alterthumsreste in Oberschwaben. (Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, IV, 3.)

Didron. Annales archéologiques. T. 28: Table analytique et méthodique, par X. Barbier de Montault. 4⁰, in 2 col, 549 p. Paris, Didron. fr. 30. —.

Dilthey, K. Polychrome Venusstatuette. (Archäol. Ztg., 2.)

Dressel, Enr. Ipogeo falisco presso Carbognano. (Bullett. dell' instituto, 7.)

— Di una antichissima iscrizione latina graffita sopra vaso votivo rinvenuto in Roma. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

Duranty. Le Pays des arts. La Statue de M. de Montceaux; l'Atelier; Bric-à-Brac; le Peintre Louis Martin. 18⁰, 355 p. Paris, Charpentier. 3 fr. 50 c.

Edwards. The Discovery at Thebes, Egypt. (Academy, 484.)

— The Archaeological Discovery at Thebes, Egypt. (Academy, 486. 487.)

Egypt, as seen in Scripture and in the monuments. 12⁰, p. 400. London, Holness. 3 s. 6 d.

Engelhard, R. De personificationibus, quae in poesi atque arte Romanorum inveniuntur. gr. 8⁰, 65 S. Göttingen, Deuerlich. M. 1. 25.

Engelmann, R. Zwei Mosaiken aus Sparta. (Archäol. Zeitg., 2.)

Eroli, G. Notizie sugli scavi di S. Urbano di Narni, di Magliano in Sabina, di Vitorchiano nel Viterbese e di altri loughi. (Il Buonarroti, Agosto 1880.)

— Il dio Mitra a Terni. (Buonarroti, Settemb. 1880.)

Farabulini, D. Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco rappresentante le principale storie del Redentore e della Vergine. (Gli studi in Italie. Luglio-Agosto.)

Farrar, C. S. Art Topies. A Typical and Biographical History of Sculpture, Painting, and Architecture, wit Specific References to most of the Standard Works on Art. 12⁰. (Chicago.) London. 6 s.

Fiorelli. Notizie degli scavi di antichità, luglio a dicembre 1880. (Atti della R. Accademia dei Lincei, anno CCLXXVIII 1880—81; serie III: Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche, vol. VI.)

Furtwängler, A. Bronzi arcaici provenienti dalla Grecia. (Annali dell' Instituto di corresp. archeol. LII.)

— Zwei Thongefässe aus Athen. (Mittheil. des deutsch. archäolog. Instit. zu Athen, VI, 1. 2.)

Garnier, J. Rapport sur les travaux de la Société des antiquaires de Picardie pendant l'année 1879. 8⁰, 19 p. Amiens, imp. Douillet. (Extr. du t. 27 des Mém. de la Soc. des antiquaires de Picardie.)

Ghirardini, G. Due vasi di Bologna rappresentanti l'ascensione e l'ingresso d'Ercole nell' Olimpo. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

Girbal. Inventario de la Tesoreria de la Catedral de Gerona, formado en 1588. (Revista de ciencias históricas. Dic. 1880 à Marzo 1881.)

Goncourt, E. et J. de. L'Art du XVIIIe siècle. 3e édition, revue et augmentée et illustrée de planches hors texte. T. 1. 3e fasc. Boucher. 4⁰, p. 133 à 215 et 5 pl. Paris, Quantin.

Gonfreville, M. Observations analytiques sur les progrès de l'art dans le sud-ouest de la France de 1870 à 1880. 8⁰, 83 p. Paris, imp. Pillet & Dumoulin.

Gori, F. Monumenti storici, artistici ed epigrafici di Tivoli. (Archivio stor. artist. della città di Roma, IV. 6.)

Gozzadini, G. Di due sepolcri e di un frammento ceramico della necropoli felsinea: osservazioni. 8⁰, p. 8. Modena, tip. Vincenzi. (Dagli Atti

e Mem. delle Deputazioni di storia patria dell' Emilia, nuova serie, vol. VI, parte I.)

— Il sepolcreto di Crespellano nel Bolognese. 8⁰, p. 16. Modena, tip. Vincenzi. (Atti e Mem. delle Deputaz. di storia patria dell' Emilia, nuova serie, vol. VII, part. 1ª.)

Gozzoli, G. Gli artisti viventi: cenni biografici. 8⁰, Roma, Forzani e C. — Si pubbl. a fasc. di 32 p. — (L. —. 60. al fasc.)

Gracklauer, O. Verzeichniss der besten Schriften über Kunstlitteratur, Malerei, Sculptur, Archäologie und Architektonik, welche von 1866—1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind 3. (Schluss-) Abth. 8⁰, 44 S. Leipzig, Gracklauer. M. 1. —. (cplt.: M. 3. 25.)

Grimouard de Saint-Laurent (de). De quelques singularités longtemps usitées dans la représentation de la nativité de N.-S, 8⁰, 58 p. avec fig. et pl. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2ᵉ série, t. 13—14.)

De Gubernatis, A. Letture di archeologia indiana. 24⁰, p. 81. Milano, U. Hoepli. L. 1. —.

Hartmann, M. Die Keilinschriften auf dem nördlichen Ufer des Hundsflusses. (Augsb. Allg. Ztg., B. 295.)

Hauser, A. Römischer Ziegelofen bei Wartmanstätten. (Mitth. der k. k. Centr.-Commiss., VII, 2.)

Helbig, W. Sopra alcuni bronzi trovati a Cuma ed a Capua.

— Scavi di Corneto.

— Scavi di Cervetri.

— Due specchi etruschi. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

— Viaggio nell' Etruria. (Bullettino dell' instituto, 11.)

— Viaggio nell' Italia meridionale. (Bullett. dell' instituto, 5. 7 ff.).

Héron de Villefosse, A. Les Antiquités d'Entrain (Nièvre). 8⁰, 23 p. et 1 grav. Paris, Champion.

— Sur quelques fragments de vases rouges à réliefs. (Gazette archéol. VI, 6.)

Heydemann, H. Tazza cornetana di Pamphaios. (Annali dell' instit. di corresp archeol., LII.)

Hirschfeld, G. Zeus und Apollon im Gigantenkampf (Archäol. Ztg., 2.)

Hucher, E. De l'art celtique à l'époque mérovingienne, à l'occasion des agrafes merovingiennes du Musée archéologique du Mans. 8⁰, 20 p. avec fig. Le Mans, Monnoyer. (Extr. de la Revue historique et archéologique du Maine, t. 8.)

Hultsch, F. Die Maasse des Heraion zu Samos und einiger anderen Tempel. (Arch. Ztg., 2.)

Jacolliot, L. Voyage aux ruines de Golconde et à la Cité des morts (Indoustan). 3ᵉ édit. 18⁰, 416 p. avec illustr. de Rioú. Paris, Dentu.

Jahresbericht über die Fortschritte der class. Alterthumswissenschaft, herausgeg. von C. Bursian. 9. Jahrg. Neue Folge. 1. Jahrg. 1881. 12 Hfte. (26—29. Bd.) Mit den Beiblättern: Bibliotheca philologica classica. 9. Jahrg. (1882) und Biographisches Jahrbuch für Alterthumskunde. 5. Jahrg. (1882). 8⁰, 1. Hft., 106 S. Berlin, Calvary & C. M. 36. —.

Jarry, L. Une tombe du XIVᵉ siècle à Saint-Euverte. 8⁰, 12 p. avec fig. Orléans, Herluison. (Extr. des Mém. de la Soc. archéolog. et hist. de l'Orléanais.)

Jenny, S. Bauliche Ueberreste von Brigantium. (Rechensch.-Bericht des Vorarlberg. Mus.-Ver. in Bregenz, 1880.)

Ilg, A. Zeitstimmen über Kunst und Künstler der Vergangenheit. Studie. gr. 8⁰, VII, 71 S. Wien, Braumüller. fl. 2. —.

Jordan, H. Una rettificazione della pianta del foro romano. (Bullett. dell' instit., 5.)

Kekulé, R. Coppa cornetana col mito di Arianna. (Annali dell' instit. di corresp. archeol., LII.)

Kunstblatt, deutsches. Organ für die gesammten Interessen der bild. Kunst. Red.: Th. Seemann. 1. Jahrg. Oct. 1881—Sept. 1882. 12 Nrn. (1½ Bg.) gr. 4⁰. Dresden, Gilbers. M. 6. —.

Lacour-Gayet. Graffiti figurés du temple d'Antonin et Faustine, au Forum romain. (Mélanges d'archéologie, fasc. 3. 4.)

Lafaye. Un monument romain de l'étoile d'Isis. (Mélanges d'archéologie, fasc. 3. 4.)

Langl, J. Denkmäler der Kunst. Bilder zur Geschichte vorzugsweise für Mittelschulen und verwandte Lehranstalten. Text-Beilage mit 6 lith. Plänen zum 4. Cyklus: Romanische, gothische und Renaissance-Denkmäler und zur Suppl.-Lfg. zum 1. u. 2. Cyklus. 8⁰. VII, 100 S. Wien, Hölzel. fl. 4 —.

Lanzellotti, B. Di un antico sepolcreto presso Chieti. 8⁰, p. 18. Chieti, tip. Ricci.

Lauth. Neues von den Pyramiden. (Augsb. Allg. Ztg., 333.)

Lazaro, Nic. Les nouvelles fouilles à Pompei. (L'Art, 350.)

Leblanc. Les fouilles archéologiques faites à Vienne en 1879, 1880. (Bulletin épigr. de la Gaule I, 5.)

Ledrain, E. Egypto-Semitica. (Gazette archéol., VI, 6.)

Leroi, P. Le ministère des arts. (L'Art, 355 ff.)

Liénard, F. Archéologie de la Meuse; Description des voies anciennes et des monuments aux époques celtique et gallo-romaine T. 1. Partie sud du département. gr. 4⁰, VII, 125 p. et 41 pl. Verdun, Laurent.

Luciani. Un' ara albanese. (Archivio storico per Trieste, I, 1.)

Mähly. Zur Alterthumskunde. (Blätter f. litter. Unterhaltung, 39.)

Mascarel, Arn. Savonarole et l'art de la renaissance. (Revue de l'art chrét., XXXII, 1.)

Mau, A. Osservazioni sulla rete stradale di Pompei.

— Scavi di Pompei. (Bull. dell' instituto 5. 6. 7.)

Mauceri, L. Notizie su talune tombe antichissime scoperte tra Licata e Racalmuto. (Annali dell' instit. di corresp. archeol., LII.)

Mémoires de la Société archéologique, artistique, littéraire et scientifique de l'arrondissement de Valognes. T. 1. (1878—1879). 8⁰, 184 p. Valognes, Martin.

Merson, O. Les Logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIᵉ siècle et au commencement du XIXᵉ. 8⁰, 24 p. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, mars et sept. 1881.)

Michaelis, A. Due vasi con scene troiane. (Annali dell' instituto di corresp archeol.. LII.)

Milchhöfer, A. Bronzi arcaici di Creta. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

— Polybios. (Archäol. Ztg., 2.)

Milchhöfer. H. Schliemann. (Deutsche Rundschau, Sept.)

Milne. The stone age in Japan. (Journ. of the Anthropolog. Institute, X, 4.)

Minghetti. I maestri di Raffaello. (Nuova Antologia, fasc. 14.)

Mitrasheiligthum in Friedberg. (Correspondzbl. d. Ges.-Vereins d. deutsch. Gesch.-Vereine, 9.)

Mittheilungen über Olympia. (Wochenblatt für Architekten, 81—82.)

Morsolin, B. Le collezioni di cose d'arte nel secolo XVI in Vicenza. 16⁰, p. 15. Vicenza, R. tip. Burato.

— Intorno ad un cimelio del museo Civico rappresentante Alferisio conte di Vicenza. (Atti dell' Accademia Olimpica di Vicenza, primo e secondo semestre 1880, vol. XV.

Müller, F. u. H. Archäologische Streifzüge. (Arch. d. Vereins f. siebenbürg. Landeskunde, N. F., XVI, 2.)

Müller, H. A. Biographisches Künstler-Lexikon der Gegenwart. Die bekanntesten Zeitgenossen auf dem Gesammtgebiet der bild. Künste aller Länder mit Angabe ihrer Werke. 8⁰, III, 576 S. Leipzig, Bibliogr. Institut. M. 5. 50.

Müller, S. Die Thier-Ornamentik im Norden. Ursprung, Entwicklung und Verhältniss derselben zu gleichzeitigen Stilarten. Archäolog. Untersuchung. Aus dem Dänischen übers. von J. Mestorf. gr. 8⁰, VIII, 191 S. mit 2 Steintaf. Hamburg, O. Meissner. M. 5. —.

Murray. The Antiquities of Jonia. (Academy, 486. 487.)

Müntz, Eug. La Dispersion du Musée des Médicis (1494). (L'Art, 359.)

— Un Mécéne italien au XVᵉ siècle. (Revue des deux mondes, 1ᵉʳ nov.)

— Savonarole et la réaction contre la renaissance. (L'Art, 360.)

Naville. The recent discoveries at Theben. (Academy, 494.)

Nicaise, A. Le Cimetière des Varennes, près Dormans (Marne); Epoque de la pierre polie. 8⁰, 9 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin.

— Découvertes faites à Saint-Memmie et à Châlons-sur-Marne; Epoque Gallo-romaine et XIIIᵉ siècle. Stations gallo-romaines du Châtelet, de Bussy-Lettrée, de la Madeleine, de Somme-Vesle (Marne). 8⁰, 17 p. et pl. Châlons-sur-Marne, imp. Martin.

Niepce, L. Les monuments d'art de la primatiale de Lyon, détruits ou aliénés pendant l'occupation protestante en 1562. 8⁰, 106 p. Lyon, Georg.

— Un règlement de la corporation des artistes à Mons, en 1592. (Bull. de l'Académie royale de Belgique, 8.)

Normand, Ch. Les fouilles de Pergame. (Encyclop. d'architecture, 11. 12.)

Orgler, Flav. Ausgrabungen antiker Bauüberreste und Gräber am Debantbache bei Lienz. (Zeitschrift d. Ferdinandeums für Tirol, III. F. 25.)

Pallotta, G. Di alcuni monumenti dell' antica Urbsalvia nel Piceno: illustrazione storico-artistica. 4⁰, p. 16. Macerata, stab. Mancini.

Parazzi, A. Stazioni preistoriche del Viadanese. 4⁰, p. 8. Roma. (Dalle „Notizie degli scavi di antichità.")

Perry. Recent Excavations in Pergamon. (Fortnightly Review, Sept.)

Del Piètro. Les Belges à l'étranger. (Revue artistique, N⁰ 25 et 26, mai 1881.)

Pillot, E. Les Polissoirs mégalithiques du département de l'Aube. 8⁰, 18 p. et grav. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. (Extr. de l'Ann. de l'Aube, 1881.)

Plicque, A. Vase découvert à Lezoux (Puy-de-Dôme). (Gazette archéol., VII, 2.)

Pohl, O. Das Ichthys-Monument von Autun. Mit 1 lith. Taf. gr. 4⁰, 22 S. Berlin, Kamlah. M 2. —.

Pouy, F. Notice sur H. Dusevel, archéologue et historien. 8⁰, 32 p. et portr. Amiens, Delattre-Lenoel.

Prosdocimi, A. Le necropoli euganee di Este. 4⁰, p. 17. Este.

Purgold, K. Inschriften aus Olympia. (Archäol. Ztg., 2.)

Quaglia, G. Dei sepolcreti antichi scoperti in undici comuni del circondario di Varese, provincia di Como: memoria. f⁰, p. 64 con 9 tav. lit. Varese, tip. Macchi e Brusa. L. 5. —.

— Dei sepolcri antichi scoperti in 11 comuni del circondario di Varese (prov. di Como). 4⁰, p. 64 con 9 tav. Varese, tip. Macchi e Brusa. L. 5. —.

Rahn. Zur Geschichte des Todtentanzes. (Geschichtsfreund, XXXVI.)

Rapport sur la situation du cercle archéologique du Pays de Waas, pendant l'exercice 1879—80. (Annales du Cercle archéolog. du Pays de Waas. Tome VIII, 3ᵉ livr. Saint-Nicolas.)

Ravaisson. Sur quelques-unes des recherches scientifiques contenues dans les manuscrits de Léonard de Vinci. (Compt. rend. de l'Acad. des sciences de Paris, 12. 13.)

Reihengräberfeld bei Aussing. (Augsb. Allg. Ztg., B. 266.)

Reumont, P. Il musaico della chiesa di Carlomagno in Aquisgrana. (Arch. stor. ital., 126.)

Rhone, A. Découvertes archéologiques en Egypte. (Chronique des Arts, 27.)

— Auguste Mariette, esquisse de sa vie et de ses travaux, avec une bibliographie de ses oeuvres. 8⁰, 32 p. avec vign. Paris, Quantin. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, sept. 1881.)

Robert, C. Die Gesandtschaft an Achilleus, attischer Aryballos. (Archäol. Ztg., 2.)

— Attore tragico, statuetta d'avorio. (Annali dell' instituto di corresp. archeol., LII.)

Della Rocca. Les fouilles d'Alife. (L'Art, 350.)

Roller, T. Les Catacombes de Rome; Histoire de l'art et des croyances religieuses pendant les premiers siècles du christianisme. 2 vol. 4⁰, 1ᵉʳ vol.; XXXVI, 308 p. et 51 pl., 2ᵉ vol., 395 p. et 50 pl. Paris, V. Morel & C.

Rossi. Illustrazioni di un bronzo nel Museo Egizio di Torino. (Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, vol. XVI, disp. 4.)

Rubio de la Serna, J. Une nécropole antéromaine de la Catalogne. (Gaz. archéol., VII, 1.)

Sanpere y Miquel. Los Nuraghes de la isla de Cerdeña. (Revista de ciencias históricas, Abril —Julio.)

— Los monumentos megalíticos ibéricos. (Revista de ciencias históricas. Dic. 1880 à Marzo 1881.)

Sarrasi. L'Antique Orient dévoilé par les hiéroglyphes et les inscriptions cunéiformes provenant des dernières fouilles exécutées en Egypte, Assyrie, Chaldée, Perse et Phénicie. 8⁰, 264 p. Toulouse, imp. Chauvin & fils.

Saulcy, F. de. Tombeau de la Vallée de Hinnom (Gazette archéol. VI, 6.)

Sauvage, H. Revue historique, archéologique et monumentale de l'arrondissement de Mortain. 8⁰, 40 p. Saint-Lô, imp. Elie fils.

Scavi di Roma, di Cesi, di Amelia e di Pompei. (Bullettino dell' instituto, 10.)

Schliemann, H. Reise in der Troas, I. (Unsere Zeit, 8. Hft.)

— Reise in der Troas im Mai 1881. Mit einer lith. Karte. 8⁰, V, 77 S. Leipzig, Brockhaus. M. 2. —.

Schliemann, H. Orchomenos. Bericht über meine Ausgrabungen im böot. Orchomenos. Mit 9 eingedr. Holzschn.-Abbild. u. 4 lith. Taf. 8⁰, VI, 58 S. Leipzig, Brockhaus. M. 3. —.

Schmidt, Giov. Vasetti del museo di Siracusa. (Bullettino dell' instituto, 10.)

— Tre mattoni dipinti di Urbisaglia (Annali dell' inst. di corresp. archeol., LII.)

Schweiger-Lerchenfeld, A. v. Ein Herbsttag in Aquileja. (Augsb. Allg. Ztg., B. 287.)

— Von zwei Ruinenstätten (Babylon u. Palmyra.) (Deutsche Rundschau f. Geographie, III, 12.)

Sedille, P. et C. **Lucas.** Etude sur quelques monuments portugais d'après les notes de M. le Ce da Silva. 8⁰, 32 p. et 5 fig. Paris, imp. nat. (Extr. du compte rendu sténographique du congrès international des architectes (1878).

Springer, A. Textbuch zu den kunsthist. Bilderbogen. I. Die Kunst des Alterthums. 2. verb. Aufl. 8⁰, 84 S. Leipzig, Seemann. M. —. 75.

— Textbuch zu den kunsthist. Bilderbogen. 2—4. (Schluss-) Lfg. 2. verb. Aufl. gr. 8⁰, VIII, u. S. 85—407. Leipzig, Seemann. à M. —. 75.

Stockbauer. Die Arabeske der Renaissance. (Zeitschr. d. Münchn. Kunstgew.-Ver., 9. 10.)

Straub, A. Le cimetière gallo-romain de Strasbourg. (Bullet. de la Soc. p. la conservat. des monum. d'Alsace, II. Sér. 11.)

— Le cimetière gallo-romain de Strassbourg. Avec 3 cartes (lith.), 1 planche lith., 16 pl. photoglypt. et de nombreuses grav. sur bois intercalées dans le texte. 8⁰, 136 S. Strassburg, Trübner. M. 20. —.

— Ein Tag in den Ruinen von Akragas. (Augsb. Allg. Ztg., B. 289 ff.)

Talini, P. Scritti di storia e d'arte. 16⁰, p. VIII —359. Milano, frat. Dumolard. L. 4. —.

Urlichs, L. v. Acht Wochen in Griechenland. (Augsb. Allg. Ztg., B. 296.)

Vintler, F. v., Franz Hellweger, ein tirolisches Künstlerleben. (Zeitschr. d. Ferdinandeums f. Tirol, III. F. 25.)

Visconti. Delle scoperte avvenute per la demolizione delle torri della porta Flaminia. (Bull. d. commiss. archeol. comm. di Roma, IX, 3.)

Vouga. Menhirs et pierres à écuelles de la côte occidentale du lac de Neuchâtel. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Weisgerber. Sur quelques monuments archéologiques du Sahara. (Revue archéologique, juillet.)

Wetzel, E. Die Klein-Reinkendorfer Taufbecken. (Archiv f. kirchl. Kunst, 8. 9.)

Wilson. The Italians and their Art Treasures. (Academy, 486. 487.)

Witte, J. de. Situla étrusque de bronze. (Gaz. archéol., VII, 2.)

IIa. Nekrologie.

Camesina, Alb., Ritter von San-Vittore. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., VII, 3.)

Dubouché, Ad., Gründer und Director des Musée céramique in Limoges. (Véron, L'Art, 354.)

Fillon, Benjamin, Kunstfreund und Schriftsteller. (Maur. Taurneux, L'Art, 346. — Blätter f. Kunstgewerbe, X, 9.)

Hitzig, Friedr. Heinr., Architekt. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 29. — Wochenblatt für Architekten, 81—82.)

Joubert, A. J. Lenepveu. 8⁰, 30 p. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Rev. de l'Anjou.)

Mariette, Auguste, Egyptologe. (Rhoné, A. Gaz. d. B.-Arts, sept.)

Presuhn, Emil, Archäologe. (Augsb. Allg. Ztg., B. 257.)

III. Architektur.

Adler, F. Die Ausgrabungen von Olympia. (Deut. Bauztg., 86.)

— Das Münster zu Freiburg i. Br. (Deutsche Bauztg., 81 ff.)

Aesthetische Behandlung v. Eisenconstructionen bei Pariser Bauten. (Centralblatt der Bauverwaltung, 27.)

Annales de la Société centrale des architectes. 2e vol. Année 1875. Congrès des architectes français. 2e session (1874). Comptes rendus et mémoires. gr. 8⁰, 416 p. et 22 pl. Paris, Ducher & C.

Anselmi, Gasp. La vera origine del Duomo di Milano. 8⁰, p. 47. Milano, N. Battezzati.

Architecture moderne de Vienne, Série B. Les monuments de Vienne. 1 vol. L'opéra de la cour par van der Niëll et Siccardsburg. Le palais de justice par A. v. Wielemans. 1. livr. gr. f⁰. (6 Kupfertaf. mit 1 Blatt Text.) Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 12. —.

Babeau, A. L'Eglise Saint-Pantaléon de Troyes, sa construction et ses objets d'art. 8⁰, 47 p et pl. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. (Extr. de l'Ann. de l'Aube, année 1881.)

— Les anciennes tourelles des maisons de Troyes. 8⁰, 15 p. et pl. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. (Extr. de l'Ann. de l'Aube.)

Babelon, E. Chapiteaux historiés de Vienne. (Gazette archéol., VI, 6.)

Bauschatz. Eine Sammlung hervorragender Bauwerke, Details etc., in Reproductionen nach seltenen u. kostbaren Werken, Einzelstichen etc. Photolith. der artist. Anstalt in Wien. 2. Bd. 9—10. (Schluss-) Lfg. f⁰. (16 Taf. m. 1 Bl. Text.) Wien, Lehmann & Wentzel. à fl. 4. —.

Belvedere, Garten-Palais des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien, erbaut von Hildebrandt 1693 bis 1721. 16 (Lichtdr.) Taf. (Aus: „Bauschatz“). f⁰. Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 10. —.

Bertolotti, A. La morte dell' architetto Francesco Borromini. (Archivio stor. artist. della città di Roma, IV, 5.)

Bertolotto, A. Il duomo di Savona, descritto. 16⁰, p. 67. Savona, tip. Bertolotto. L. —. 50.

Betti, St. Arnolfo di Cambio. 16⁰, p. 79. Siena, tip. Sordomuti. L. 1. —.

Bezold, Gust. v. Der niedersächsische Wohnhausbau und seine Bedeutung für die allgemeine Baugeschichte. (Allg. Bauztg., 9—10.)

Bickel, L. Ein Profanbau des XII. Jahrhunderts und einige andere alte Bauten zu Gelnhausen. (Archiv f. kirchl. Kunst, 8.)

Brewer, H. W. The dwarf cities of Germany. (Art. Journ., N. Ser., 9.)

Brüggemann. Altarschrein in der Domkirche zu Schleswig u. die niedersächsische Kunstschule. (Deut. Bauztg., 94.)

Calderini, G. Proposte sull' insegnamento dell' architettura nelle Regie Università italiane di prim' ordine. 8⁰, p. 24. Perugia, Boncompagni.

Clark. The castles of England and Wales at the latter part of the twelfth century. (Archæol. Journ. 17.)

Cloquet, L. Monographie de l'église paroissiale de Saint-Jacques, à Tournoi. 8⁰, 409 p. avec fig. et pl. Bruges, imp. Saint-Augustin, Desclée-Debrouwer & C.

Comstock, W. T. Modern Architectural Designs and Details. Containing 80 Plates of new Designs and Details in the Queen Anne and other modernised and popular Styles. 4⁰. (New-York.) London. 52 s. 6 d.

— Modern Architectural Designs and Details. 80 Pl. 4⁰. (New-York.) London. 50 s.

Cotton, W. A. Bromsgrove Church: its History and Antiquities. 8⁰, p. 172. London, Simpkin. 7 s. 6 d.

Desjardins, E. La date de la basilique de Nîmes. (Revue archéologique, août.)

Destors. Notice sur la vie et les oeuvres de Gabriel Davioud, né à Paris le 30 octobre 1824, mort à Paris le 6 avril 1881, lue au congrès annuel des architectes, à l'École des beaux-arts, à la séance du 14 juin 1881. 8⁰, 14 p. Paris, Ducher & C. (Extr. du Bull. de la Soc. centrale des architectes.)

Dion, A. de. Eglise de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), avec la description de ses vitraux. 8⁰, 52 p. Bar-le-Duc, imp. Philipona. (Extr. de l'Almanach montfortois, pour 1881.)

Domville. The basilica of Nola. (Antiquary, Novemb.)

Dorgerloh, A. Die alte Holzkirche in Reichenau in Ostpreussen und der darin befindliche altdeutsche Altarschrein von 1518. Mit 3 autogr. Taf. (Aus: „Altpreuss. Monatsschr.“). 8⁰, 13 S. Königsberg, Beyer. M. —. 60.

Dorpfeld, W. Die innere Eintheilung des Parthenon. (Deut. Bauztg., 87.)

Durand, P. Monographie de Notre-Dame de Chartres; Explication des planches. 4⁰, VII, 182 p. Paris, imp. nat.

Ebe. Drei deutsche Architekten der Neuzeit. (Gegenwart, 30.)

Fergusson. The Hypaethron in Green Temples. (Academy, 488.)

Ferstel, H., Freih. v. Die Kunstgewerbeschule des k. k. Oesterr. Museums in Wien. (Allg. Bauztg., 5 u. 6.)

— Ueber den Dom zu Parenzo. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 4.)

Fontana, G., architetto. Lettera sul nuovo castello di Udine da lui disegnato 1517); pubbl. dai frat. Gambierasi. 8⁰, p. 13. Udine, tip. Doretti.

Gallait. Projet de Panthéon. (Bull. de l'Acad. des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, N⁰ 3, 1881.)

Gracklauer, O. Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Architektonik, Geschichte der Baukunst, Kirchenbaukunst, Baustyle, etc., welche von 1866–1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. Mit ausführl. Materien-Register. 8⁰, 20 S. Leipzig, Gracklauer. M. — 45.

Griffiths, Arth. Sevilla. (Art Journal, N. Ser., 8.)

Gurlitt, C. Das Schloss zu Meissen. Eine kunstgeschichtliche Studie. 8⁰, 44 S. mit eingedr. Holzschn. u. 6 Lichtdr. Dresden, Gilbers. M. 3. —.

Heilmann, J. München in seiner baulichen Entwicklung, ein Blick in die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. 8⁰, 36 S. München, Kellerer. M. —. 30.

Hitzig, F. Der Umbau des Zeughauses zu Berlin. (Deut. Bauzeitg., 67 ff.)

Holtzhausen, F. Filippo Bruneleschi. (Charakterbilder bedeutender Künstler. 1. Hft.) 8⁰, 52 S., m. Portr. in Holzschn. Leipzig, Morgenstern. M. 1. —.

Hultsch. Die Maasse des Heraion zu Samos und einiger anderen Tempel. (Archäolog. Zeitg., XXXIX, 2.)

Joubert, A. La Restauration artistique de l'hôtel de Pincé. 8⁰, 20 p. et 2 pl. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Revue de l'Anjou.)

Isola, Gius. La cathédrale de Gènes. (L'Art, 350.)

Karl d. Gr. Rheinbrücke bei Mainz eine Römerbrücke. (Deut. Bauzeitg., 95 ff.)

Klemm. Entwickelung der Steinmetzzeichen in Württemberg vom 12.—18. Jahrhundert.) Correspondenzblatt des Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, 7. 8.)

Klette, R. Die Entwicklungsgeschichte der Architektur. Mit 200 in den Text gedruckten Abbild. gr. 8⁰, IV, 269 S. Leipzig, Knapp. M. 4. —.

Kuhn, A. Der jetzige Stiftsbau Maria-Einsiedeln. gr. 4⁰, 40 S., m. 4 Illustr. Einsiedeln, Benziger. M. 2. 40.

Lampué, P. Programmes des concours d'architecture à l'Ecole des beaux-arts de Paris pour le grand prix de Rome. 8⁰, 209 p. et 300 dessins, Paris, Derenne.

Loccatelli Paolucci, T. Illustrazione della antica badia di S. Benedetto al Monte Subasio. 8⁰, p. 48. Assisi, tip. Sensi.

Malençon, G. Le manoir Ango. (Encyclop. d'architect., 11. 12.)

Marucchi, Orazio. Osservazioni sul tempio della Fortuna prenestina. (Bull. dell' instituto, 11.)

Mignot. Recherches sur la chapelle de Saint Julien. (Bullet. de la Soc. archéol. de Tarn et Garonne. IX, 2.)

Moelle, W. Das Steinwerk der alten Fenster des Domes zu Minden in Westfalen. Nach genauer Aufnahme dargestellt. In photogr. Lichtdruck von Römmler & Jonas in Dresden. f⁰. (6 Lichtdruck- u. 1 Steintaf. m. 2 S. Text.) Minden, Bruns. M. 7. —.

Müllenheim-Rechberg. Das alte Bethaus Allerheiligen zu Strassburg. (Bullet. de la Soc. p. la conservat. des monum. d'Alsace. II. Sér., 11.)

— Das alte Bethaus Allerheiligen zu Strassburg im Elsass und Regesten zur Familiengeschichte der Freiherrn von Müllenheim. Mit 4 Taf. 8⁰, 60 S. Strassburg, Schultz & Co.

Müller, D. H. Die Burgen und Schlösser Südarabiens nach dem Iklîl d. Hamdânî. 2. Hft. Mit 2 lith. Taf. u. 1 Abbild. im Texte. (Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss.“) 8⁰, 98 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. 2. 50. (1. u. 2.: fl. 3. 90.)

Negrin, C. A. Del ristauro della Loggia del Capitano in Vicenza: considerazioni. 8⁰, p. 24. Vicenza, tip. Paroni. L. —. 50.

Paccasassi, G. Cenni storici della certosa di Trisulti in territorio di Collepardo. 8⁰, p. 27. Fermo, tip. Bacher.

Palast Marini in Mailand, erbaut von Galeazzo Alessi, 1555. 8 (Lichtdr.-) Taf. (aus: „Bauschatz“.) f⁰. Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 6. —.

Paläste, zwei Genueser, erbaut von Galeazzo Alessi. (Palast Spinola, 4 Taf., Palast Sauli, 3 Taf.) (Aus: „Bauschatz“.) Lichtdr. f⁰. Wién, Lehmann & Wentzel. fl. 5. —.

Parker, J. H. ABC of Gothic Architecture. 16⁰, p. 262. London, Parker. 3. s.

Perrot. L'architecture civile de l'ancienne Égypte. (Revue des deux mondes, Iᵉ août.)

Poole. Westminster Abbey. (Antiquary, October.)

Prat, J. G. Le clocher et l'ossuaire de Roscoff, (L'Art, 356 ff.)

Rathhaus, das, zu Augsburg, erbaut von Elias Holl, 1620. 9 Lichtdr.-Taf. (Aus: „Bauschatz".) f⁰. Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 6. —.

Ravioli, Cam. Notizie di MSS. inediti in ispecie di architettura militare. (Buonarroti, Settemb. 1880.)

Redtenbacher, R. Randbemerkungen zu Boettichers Tektonik. (Deut. Bauzeitung, 67 ff.)

Rehak, Joh. Zur Geschichte der St. Barbara-Kirche in Kuttenberg. (Mitth. d. R. k. Central-Comm., VII, 3.)

Renaissance-Paläste, drei spanische. (Alcazar in Toledo, 4 Taf. — Palast Infantado in Guadalajara, 5 Taf. — Erzbischöfl. Palast in Alcala de Henares (Säulenhof), 2 Taf.) (Aus: „Bauschatz".) Lichtdr. f⁰. Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 7. —.

Renaissance-Bauten, drei Venetianer. (Bibliothek S. Marco, 4 Taf. — Bruderschaftshaus S. Marco, 4. Taf. — Bruderschaftshaus S. Rocco, 6 Taf.) (Aus: „Bauschatz".) Lichtdr. f⁰. Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 9. —.

Renaissance-Kamine. (Blatt f. Kunstgew., X, 8.)

Rhoné, Arthur. Coup d'oeil sur l'état présent du Caire ancien et moderne. (Gaz. des B.-Arts, 293 ff.)

Rickmann, Fr. W. J. Die Domkirche zu Ratzeburg in geschichtlicher, architektonischer und monumentaler Beziehung. Eine Festschrift zur Wieder-Einweihung. Mit 3 Taf. in Lichtdr. gr. 8⁰. V, 72 S. Ratzeburg, Schmidt. M. 2. —.

Riemer, W. Das Schloss Hubertusburg sonst und jetzt. Eine monogr. Skizze. Mit 1 lith. Ansicht aus der Vogelperspective. gr. 8⁰. VII, 55 S. Oschatz, Göthel. M. 1. 50.

Rotta, P. Sulle sette antiche basiliche stazionali di Milano: cenni storici ed illustrativi. 8⁰, p. 62, Milano, tip. del Riformatorio Patronato.

Rziha, Franz. Studien über Steinmetz-Zeichen. (Mitth. d. R. k. Centr.-Comm. VII, 2 ff.)

— Das Steinmetz-Zeichen des Meisters Pilgram. (Wiener Dombauvereins-Blatt, 4. 5.)

Saint-Paul, A. Viollet-le-Duc et son système archéologique. 8⁰, 343 p. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., 1880—1881.)

— Violett-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique. 2ᵉ édit. 8⁰, 367 p. Paris, aux bureaux de l'Année archéologique. fr. 6. —.

Saroglia, G. Memorie storiche sulla Chiesa d'orea, e cenni biografici. 8⁰. p. 184. orea, tip. A. Tomatis. L. 2. —.

Sauvageot, Cl. Ancien hôtel du XVIIIᵉ siècle, à Paris. (Encyclop. d'archit., 8.)

(Schladming) — Die Pfarrkirche zu Schladming im Ennsthale. (Kirchenschmuck, 9. 10.)

Schmidt, F. Ueber die zwei ältern Bauepochen der Domkirche zu St. Stephan. (Wien. Dombau-Vereinsblatt, 1 ff.)

Schmidt, R. Die ehemalige Stiftskirche der regulirten Chorherrn Augustiner-Ordens zu Bordesholm. Aufgenommen und beschrieben. Mit mehreren eingedr. Holzschn., 3 Lithogr. und 2 Photogr. gr. f⁰, 16 S. Darmstadt. M. 8. —.

Stark, K. B. Das Heidelberger Schloss in seiner kunst- und culturgeschichtlichen Bedeutung. (Aus: „Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses von W. Rosenberg".) 4⁰, 35. S. Heidelberg, C. Winter. M. 2. 50.

Storelli, A. Notice historique et chronologique sur le château de Chambord, avec plusieurs grav. à l'eau-forte. 4⁰, 12 p. avec 4 pl. et vign. Paris, Baschel.

Thomas, G. L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur: essai historique et artistique. 16⁰, p. 222. Florence, Succ. Le Monnier. L. 2. 50.

Tolomei, A. La chiesa di S. Maria della Carità dipinta da Giotto nell' Arena di Padova: relazione al Consiglio comunale. 4⁰, p. 47. Padova, tip. Salmin.

Tosi, C. Il duomo di Milano: memoria. 8⁰, p. 4. Milano, tip. P. B. Bellini e C. 8⁰, p. 4.

Trzeschtik, L. Ueber die Grund- und Hauptformen des Kirchenbaues im Allgemeinen. (Allg. Bauzeitg., 11. 12.)

Villen und Landhäuser. Sammlung von kleineren ländlichen Wohnhäusern, entworfen und ausgeführt von den hervorragendsten Architekten Deutschlands und Oesterreichs. (In 5 Lifgn.) 1. Lfg. f⁰. 10 Lichtdr.-Taf. Berlin, Wasmuth. M. 4. —.

Vox, Nog eens onze vaderlandsche Bouwkunst. (Nederlandsche Kunstbode, 42. 43.)

Wolf, A. Der bauliche Comfort des Wohnhauses mittlerer und nördlicher Breiten, sein Wesen und die baulichen Mittel zu seiner Verbreitung. 8⁰, IV, 282 S. Prag, Dominicus. fl. 4. 40.

Zanella. Elogio di fra Francesco Maria da Vicenza, architetto cappuccino, al secolo Matteo Lorenzoni. (Atti dell' Accademia Olimpica di Vicenza, primo e secondo semestre 1880, vol. XV.)

IV. Sculptur.

Baldwin Brown, G. Winckelmann and the ideal in classical sculpture. (Art. Journ., N. Ser., 9.)

Beckh-Widmanstetter, Leop. v. Grabsteine der christlichen Zeit zu Friesach in Kärnten. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 4.)

Belger, Chr. Neue Sculpturen von Pergamon. (Augsb. Allg. Ztg., B. 329.)

De la Blanchère. Tête colossale trouvée dans les thermes de Féronie. (Revue archéolog., Juin.)

Le Breton, G. Les médaillons des Mois du musée de Rouen. 4⁰, 17 p. et 2 pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., N⁰ 1, 1881.)

Catalogue des moulages provenant des monuments, musées, collections etc., à l'École nationale et spéciale des beaux-arts. Atelier du moulage. 8⁰, 238 p. Paris, imp. nat.

Cipolla. Il monumento di Gianesello da Folgaria in S. Anastasia di Verona. (Archivio storico per Trieste, I, 1.)

Courajod, L. Jean Warin, ses oeuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du musée du Louvre. (L'Art, 352 ff.)

Dilthey. Polychrome Venusstatuette. (Archäol. Ztg., XXXIX, 2.)

Van Duyse. De Medicische Venus. (Nederlandsche dicht. en kunsthalle, N⁰ 3, août 1881, Anvers.)

Fernique, Emman. Plaques en os sculpté, trouvées à Préneste. (Gaz. archéol., VII, 2.)

Gaidoz. Une statuette représentant un homme assis les jambes croisées. (Revue archéologique, Juin.)

Gallia, G. Lo scultore G. B. Lombardi: biografia. 8⁰, p. 27. Brescia, tip. Apollonio. (Dai Commentarii dell' Ateneo di Brescia, giugno 1881.)

Ghirardini. Di una statua arcaica dell' Aventino e d'alcune serie di sculture affini. (Bull. della comm. archeologica comun. di Roma, IX, 2. 3.)

Ghivizzani, G. Il monumento della contessa Marianna Ciarella nei Barrago, scolpito da G. B. Villa. 4⁰, p. 31. Cagliari, tip. Timon.

Gower, Lord Ronald. A monument to Shakespeare. (Art. Journ., N. Ser. 10.)

Grabmonumente. 8⁰. 24 Chromolith. Dresden, C. E. Dietze. M. 2. —.

Grimm, H. Graf Moltke's und Adolf Menzel's Büsten von Begas. (Deut. Rundschau, 1. Oct.)

Homolle. Sur trois têtes de marbre, trouvées à Delos. (Bull. de corresp. hellénique, 7. 8.)

— Statue de Caius Ofellius. (Bull. de corresp. hellénique, V, 6.)

Lange. Die Athena Parthenos. (Mitth. d. deut. archäolog. Institutes zu Athen, VI, 1. 2.)

Lenormant, Fr. Devin héroique, bronze grec. (Gazette archéol., VI, 6.)

Newald, Joh. Der Grabstein des Robert von Sanseverino im Dom zu Trient. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., VII, 3.)

Normand. Les sculptures de Pergame. (Revue archéologique, juin.)

Pfundheller. Thorwaldsen und die Frauenkirche in Kopenhagen. I. (Protest. Kirchenztg., N⁰. 29.)

Pottier. Bas-relief des Nymphes, trouvé à Eleusis. (Bull. de corresp. hell., V, 6.)

Rahn, J. R. Elfenbeinerne Madonnenstatuette aus dem XIII. Jahrh. (Anzg. f. schweiz. Alterthumsk. 3.)

Reliquienschreine, die zwei, im Dome zu Graz. (Der Kirchenschmuck, 7 ff.)

Rogge, Th. Die Augsburger Brunnen. Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 1. 2.)

Salvadori. La vita d'Andrea Sansovino secondo il Vasari. (Rassegna settimanale, 190—192.)

Schlumberger, G. Terres-cuites de Coloé. (Gaz. archéol., VI, 6.)

Sepp, J. Albert des Gr. Denkmal in Lauingen. (Augsb. Allg. Ztg., B. 258.)

Shedd, J. A. Famous Sculptors and Sculpture. Illustrated with Heliotypes. 12⁰. (Boston.) London. 15 s.

Di tre soffitti della seconda metà del sec. XVI intagliati in legno di larice, esistenti nella casa già Aliverti ora Carones. 4⁰, p. 27. Milano, tip. Pirola.

Vaillant, V. J. Notice sur Jean Jacques Caffieri sculpteur du roi, par le chev. Alexandre Le Noir. (Gaz. d. B.-Arts, octob.)

Wastler, Jos. Das Mausoleum des Erzherzogs Karl II. von Steiermark in Sekkau. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., VII, 2.)

Wilson. The Statues of Lorenzo and Giuliano in the Medici Chapel. (Academy, 482.)

Zebrawski, Theoph. Der Altar St. Johannis d. T. in der St. Florianskirche zu Krakau. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., VII, 3.)

V. Malerei. Glasmalerei.

Arundel society. Second. ann. publ. The prophet Ezekiel. From the Fresco of Michael Angelo in the Sistine Chapel at Rome. Drawn by Marianecci, chromolith. by Storch & Kramer. — St. Catherine finding the body of St. Agnes. From the Fresco attributed to Pacchiarotto in the oratory of St. Catherine at Siena. Drawn by Fattorini, chromolith. by Storch & Kramer.

Atz. Neu entdeckte Wandmalereien in der Kirche von Terlan. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 2.)

Azzolini, T. Francesco Cocchi pittore architetto: ricordi biografici. 8⁰, p. 20. Bologna, tip. succ. Monti.

Barbier de Montault. Les mosaiques de Milan. (Revue de l'art chrét, XXXII, 1.)

Beavington Atkinson, J. Frederick Preller. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Berggruen, Oskar. Buonaventura Genelli. (Die Graphischen Künste, IV, 1.)

— — Zwei Genrebilder von Franz Defregger. Radierungen von L. Kühn. (Die Graphischen Künste, IV, 1.)

Bigi. Della vita e delle opere certe ed incerte di Antonio Allegri detto il Correggio. (Atti e Mem. delle R. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia, nuova serie, vol VI, parte II.)

Blockx, J. Peinture à l'huile — Matériaux. — Définition des couleurs fixes et conseils pratiques suivis d'une notice sur l'ambre dissous. Compendium à l'usage des artistes peintres. 12⁰, 100 p. Gand, imp. E. Vanderhoeghen. Fr. 2. —.

Bode, W. Rembrandt's früheste Thätigkeit. Der Künstler in seiner Vaterstadt Leiden. (Aus: „Die Graph. Künste".) f⁰, 24 S., m. eingedr. Holzschn., Radgn. u. Heliogr. Wien, Gesellsch. für vervielfält. Kunst. M. 10. —.

Cartwright, J. Mantegna and Francia. 8⁰. p. 122. London, Low. 3 s. 6 d.

Castan, Auguste. Le musée de Besançon et la deposition de croix du Bronzino. (Gaz. des B.-Arts, 293.)

Conti, Cos. Découverte de deux fresques de Sandro Botticelli. (L'Art, 356 ff.)

Cornill. Der Copist der Himmelfahrt Mariae (Mitth. d. Ver. f. Gesch. zu Frankf. a. M. VI, 1.)

Crane, Walter. On the position and aims of decorative art. (Art Journal N., Ser. 8.)

Dannehl, G. Emile Wauter's neuestes Werk. (Augsb. Allg. Ztg., B. 305.)

Darcel, Alfr. Un polyptique d'Antonello de Messine. (Gaz. des B.-Arts, 293.)

Eitelberger, R. v. Ferdinand Laufberger als Lehrer. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 192.)

Engelmann. Zwei Mosaiken aus Sparta. (Archäolog. Zeitg., XXXIX, 2.)

Fanart, L. S. Notice historique sur un tableau appartenant à la basilique de Saint-Remi de Reims et sur la chapelle pontificale qui y est représentée. 8⁰, 94 p. Reims, imp. Monce.

Faucon, Maur. Benozzo Gozzoli à San Gimignano. (L'Art, 358 ff.)

Flaxmann, J. Compositions from the Works and Days and Theogony of Hesiod. 8⁰. London, Bell & S. 2 s. 6 d.

— — Compositions designed from the Tragedies of Aeschylus. 8⁰. London, Bell & S. 2 s. 6 d.

Fortuny und die moderne Malerei der Spanier. (Augsbg. Allg. Ztg., B. 245.)

Förster, E. Zum Vaterunser von C. G. Pfannschmidt. (Augsbg. Allg. Zeitg., B. 293.)

Furnivall. Maclise's picture „The serenade" and Brownings poem „In a gondola". (Acad., 493.)

Gehuzac, Noel. Un portrait de Frans Hals. (L'Art, 354 ff.)

Goncourt, E. et J. de. L'Art du XVIIIe siècle. 1re série: Watteau, Chardin, Boucher, La Tour. 18⁰, 419 p. Paris, Charpentier. 3 fr. 50 c.

Grimm, H. Raphaels Handschrift. (Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsamml., II, 4.)

Grotefend. Die Zunft der Glasmaler und Glaser in Frankfurt. (Mitth. d. Ver. f. Gesch. zu Frankfurt a. M., VI, 1.)

Henley, W. E. Alphonse Legros. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Hemy, Charles Napier. (Art. Journ. N. Ser. 8.)

Heremans, J. F. J. J. B. David. (Nederlandsch. Museum, 1re livr. 1881.)

Heyne, M. Zur Geschichte der deutschen Glasmalerei. (Anzeiger f. Kunde a. d. Vorzeit, 11.)

Homolle. Sur quelques signatures d'artistes. (Bull. de correspondance hellénique, 7. 8.)

Ilg, Alb. Zur Erforschung der Schwazer Kreuzgang-Gemälde. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm. VII, 4.)

Justi, K. Jan van Scorel. (Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsamml., II. 4.)

Kinkel, Gottf. William Hogarth und seine Umgebung. (Gegenwart, 43 ff.)

Koppel. Die Gemäldegalerie des Grafen v. Schack in München. (Gegenwart, 34.)

Kroner, Ph. Der Talmud und die Farben. (Augsb. Allg. Ztg., B. 256.)

Laverdant, G. D. Le Christ devant Pilate par Mich. Munkacsy. (Rev. de l'art chrét., XXXII, 1.)

Lefèvre, E. Panorama de Ch. Verlat. (Revue artistique, N0 4 et 5, août 1881.)

Leroy, P. Fréderic S. Church. (L'Art, 359.)

Liebenau. Zur Entstehungsgeschichte der Glasgemälde im Kreuzgang zu Muri. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Lübke. Die Brüder Hubert und Jan van Eyck. (Westermann's Monatshefte, October.)

Lützow, C. v. Aus Führich's Nachlass. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 2.)

Mau. Due pareti d'una stanza sul Palatino. (Ann. dell' instito di corresp. archeol., LII.)

Mégnen, Clamens et **Bordereau.** Quelques lignes sur la peinture sur verre. Vitraux du XVe siècle de l'église de Joué (Maine-et-Loire); communication faite à la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, dans sa séance du 15 janvier 1881. 80, 12 p. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. (Extr. des Mém. de la Soc., 1881.)

Meynell, Wilfrid. The conversations of a painter fifty years ago. (Art Journ., N. Ser. 10.)

Michelangelo's „Entombment of our Saviour". (The Academy, 10 sept.)

Millet, Jean François. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Minghetti. Die Lehrer Rafael's. (Deutsche Revue, August.)

Mollet, J. W. Peasant models. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Molmenti, P. G. Vittore Carpaccio: discorso letto nella R. Accademia di belle arti in Venezia. 160, p. 69. Bologna, Zanichelli. L. 1. —.

Das Mosaik der Kuppel des Aachner Münsters. (Augsb. Allg. Ztg., B. 263.)

Die neuen Mosaiken im Aachner Münster. (Centralblatt der Bauverwaltung, 27.)

Muther, R. Anton Graff. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts. (Beiträge z. Kunstgeschichte, 4. Hft.) gr. 80, 128 S., m. Portr. in Lichtdr. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Notice des travaux de peinture à l'huile et sur verre de Marquant-Vogel, artiste peintre. 80, 95 p. Paris, Chérié.

Paliard, M. L'Abondance, tableau du Louvre peint sous la direction de Raphael. (Gaz. des B.-Arts, octob.)

— L'Abondance, tableau du Louvre peint sous la direction de Raphaël. 80, 16 p. avec vign. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, oct. 1881.)

Peintres et panoramistes. (Journ. des B.-Arts, 19.

Pietsch. A. v. Werner. (Nord u. Süd, August.)

Pinchart, Alex. Un congrès de peintres en 1468. (L'Art, 348.) — (Bull. de l'Acad. royale d. sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Nr. 3, 1881.)

Pinset, R. Essai sur la peinture française au XVIe siècle. 80, 32 p. Amiens, Delattre-Lenoel.

Rahn, Rud. Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz. (Mitth. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, XLV.)

Reumont, A. La Sacra Famiglia detta „La Perla" di Raffaele Sanzio. (Archivio della Società Romana di Storia Patria, IV, 3.)

— La Sacra Famiglia detta „La Perla", di Raffaello Sanzio. 80, p. 15. Roma, Forzani e C. (Dall' Arch. della Società rom. di stor. patria.)

Richter, J. P. Lionardo da Vinci. Lehrbuch von der Malerei. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 1.)

— Michelangelo's „Entombment of our Saviour." (Academy, 488.)

Robertson, J. F. The Great Painters of Christendom, from Cimabue to Wilkie. Illustrated. New edit. 40. London, Cassell. 21 s.

Rooijen, Serv. van. Het heerlijhe stuk van Jan van Ravensteijn von 1618 in het Haagsche gemeente-museum.

— — De keramische Kunst in dem Haag. (Nederlandsche Kunstbode, 42 ff.)

Rosenberg. Die Düsseldorfer Schule. 40. Landschafts- u. Marinemaler: Gude. (Grenzboten 35.)

— Rubens in Italien. (Grenzboten 44 ff.)

Rossetti, Ww. M. Mr. Madox Brown's frescoes in Manchester. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Rossi, G. B., de. Esame storico ed archeologico dell' immagine di Urbano II. Papa e delle altre antiche pitture nell' Oratorio di J. Nicolo entro il pal. Lat. (Gli studî in Italia, Luglio—Agosto.)

Roy, J. J. E. Eustache Lesueur, sur-nommé le Raphaël français. 120, 143 p. et grav. Tours, Mame et fils. (Bibl. de la jeunesse chrét.)

Schack, A. F., Graf v. Meine Gemäldesammlung. 80, VIII, 338 S. Stuttgart, Cotta. M. 3. —.

Scheibler, L. u. W. **Bode.** Verzeichniss der Gemälde des Jan van Scorel. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsamml., II, 4.)

Schmarsow, A. Raphael's Heiliger Georg in St. Petersburg. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., II, 4.)

— Raphael's Skizzenbuch in Venedig. (Preuss. Jahrbücher, August.)

Shedd, J. A. Famous Painters and Paintings. Illustrated with Heliotypes. Revised and enlarged edit. 120. (Boston.) London. 15 s.

Simpson. Some Early Drawings of old St. Paul. (Journ. of the British Archæolog. Association, XXXVII, 2.)

Soranzo, C. Un coup d'œil au Bréviaire du card. Grimani dans la Bibl. royale de Saint-Marc à Venise. 240, p. 31. Venise, f. Ongania.

Stevenson. Bi una pianta di Roma dipinta da Taddeo di Bartolo nella Cappella interna del palazzo del Comune di Siena (a. 1413—1414). (Bull. della comm. archeol. comun. di Roma, IX, 2.)

Stinde. Der Chemiker in der Gemäldegalerie. (Gegenwart, 31.)

Divers tableaux de Ch. Verlat. (Revue artistique Nr. 3, juillet 1881.)

Vanden Branden. Jacob Jordaens. (Nederlandsch Museum, 1re livr. 1881.)

Venturi. Velasquez et Francesco I. d'Este. (Nuova Antologia, fasc. XVII.)

Le véritable nom du maître de Liesborn. (Journ. des Beaux-Arts, 17.)

Wauters. Bernard Van Orley, sa famille et ses œuvres. (Bull. de l'Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, Nr. 3, 1881.)

— Bernard Van Orley, sa famille et ses œuvres, notice. 8⁰, 78 p. et 2 pl. Bruxelles, imp. F. Hayez. fr. 1. 50.

Wilson. The „Entombment" in the National Gallery. (Academy, 490.)

Wurzbach, A. v. . Der heilige Anastasius von Rembrandt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 2.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bahrfeldt, E. Beiträge zur Brandenburgischen Münzkunde. (Numismat. Zeitschr., XIII, 1.)

Barthélemy, A. de. Liste des noms d'hommes gravés sur les monnaies de l'époque mérovingienne. (Bibl. de l'École des chartes, XLIII, 3.)

— Liste des noms d'hommes gravés sur les monnaies de l'epoque mérovingienne. (Bibl. de l'École des chartes, 3.)

Biondelli. Dichiarazione di parecchi medaglioni e monete romane in edite del R. Cabinetto Numismatico di Milano. (Rendiconti del Reale Istituto Lombardo, XIV, 14.)

Brichant. Numismatique maçonnique. (Revue belge de numismatique. 3e livr. 1881.)

Bunbury, E. H. On some unpublished coins of Athens and one of Eleusis. (The Numismatic Chronicle, 2.)

Codera y Zaidin. Monedas árabes de Tortosa. (Revista de ciencias históricas, Abril—Julio.)

Collignon. Les Dioscures, sur un miroîr étrusque du Musée de Bordeaux. (Revue archéol., juin.)

Dancoisne. Observations sur le catalogue raisonné des monnaies gauloises de la collection de M. P. Ch. Robert. (Revue belge de numismatique, XXXVII, 3.)

Düning. Der Berbecker Groschen der Sophia, Gräfin von Gleichen, Aebtissin von Essen. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 1.)

Ephrussi, Ch. Les médailleurs de la Renaissance; A propos de Vittore Pisano, de M. A. Heiss. 8⁰, 16 p. avec vign. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gaz. des B.-Arts du 1er août 1881.)

Feis, L. de. Di un aes signatum scoperto ad Orvieto. (Giornale ligustico, Nov.)

Friedensburg. Das schlesische Münzkabinet der Stadt Breslau. (Zeitsshr. f. Numismatik, IX, 1.)

Galesloot, L. Sur un dépôt de monnaies romaines découvert à Noortschote, arrondissement administratif de Dixmude. (Revue belge de numismatique, XXXVII, 4.)

Gibbs, J. Gold and silver coins of the Bahmani dynasty. (The Numismatic Chronicle, 2.)

Gill, H. S. Addenda to Devonshire seventeenth century tokens, not described in Boyne's work. (The Numismatic Chronicle, 2.)

Hartmann. Drei unedirte Silberstücke des Chalifen und Sultans Abulfadl Al-Abbâs Ibn Mohammed u. einige Mamlukendinare. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 1.)

Hoernle. A New Find of Early Muhammadan Coins. (Journ. of the Asiatic Society of Bengal, L, P. I. 1)

Jenny, Sam. Die Münzenfunde bei Lauterach (Vorarlberg). (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., VII, 4.)

Klemm. Heraldische Forschungen. (Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, IV, 3.)

Kluyskens. Cinquante-trois médailles faites en l'honneur d'Albert Dürer. (Revue belge de numismatique, XXXVII, 4.)

Koehne, B. de. Monnaies byzantines. Supplément à l'ouvrage de Sabatier. (Revue belge de numismatique, XXXVII, 3.)

L'étude de la sphragistique en Belgique. (Bull. mensuel de numismatique et d'archéologie, publié par MM. C.—A. et R. Serrure. 1re année Nr. 1, juillet 1881. Bruxelles.)

Ludovici, L. Arma della nobile famiglia Serarcangeli di Camerino. 16⁰, p. 16. Camerino, tip. Savini.

Mackenzie, Th. Notes on a Forres penny of Alexander II. (The Numismatic Chronicle, 2.)

Meyer, Ad. Zwittermünzen mit den Bildnissen des Kaisers Franz I. u. seiner Gemahlin Maria Theresia. (Numismat. Zeitschr., XIII, 1.)

Missong. Die anscheinend Kaiserlichen, eigentlich Hohenlohe'schen XVer vom J. 1685. (Numismat. Zeitschr., XIII, 1.)

Monlard, P. Inscriptions du Tronchet (Sarthe) · Notes sur les familles de Loudon et Morin de Loudon. 8⁰, 32 p. Mamers, imp. Fleury e Dangin. (Extr. de la Revue hist. et archéolog du Maine.)

Muret. Monnaies inédites. (Bull. de correspondance hellénique, V, 6.)

Münzsammlung der wichtigsten seit dem westphälischen Frieden bis zum Jahre 1800 geprägten Gold- u. Silbermünzen sämmtlicher Länder und Städte. 2. Aufl. Mit ca. 120 Taf. Abbild. in Hochdruck. 2.—4. Lfg. 8⁰. (S. 17—64 mit 12 Taf.). Leipzig, M. Schäfer. à M. 1. —.

Nahuys. Coins d'une médaille rare. (Rev. belge de numismatique, XXXVII, 3.)

Newald, Joh. Die lange Münze in Oesterreich. (Numismat. Zeitschr., XIII, 1.)

Nollée de Noduwez, J. Th.—V. Van Berckel, graveur-général des monnaies des Pays-Bas. (Rev. belge de numismatique, XXXVII, 4.)

Padovan, V. Addizioni ed emendamenti alle nummografia Veneziana. (Arch. Veneto, 41 ff.)

Papadopoli, N. Monete inedite della zecca veneziana esistenti nella raccolta Papadopoli. 4⁰, p. 18 ed 1 tav. Venezia, tip. Antonelli.

Pusikan. Wappen aus den Werken des Mathias von Paris † 1259. (Vierteljahrschr. f. Heraldik, II, 8.)

Raimann. Ueber einige Aufgaben der österreichischen Münzforschung. (Numismat. Zeitschrift, XIII, 1.)

Rouyer, J. Documents concernant l'atelier monétaire de Tournai, à l'époque de la domination espagnole. (Revue belge de numismatique, 4.)

Zeitschrift für Numismatik. Red. von A. v. Sallet. 9. Bd., 4 Hefte, gr. 8⁰. 1. Hft. 98 S. mit 22 eingedr. Holzschn. u. 2 Kupfertaf. Berlin, Weidmann. M. 14. —.

Sauvaire. Sur quelques monnaies orientales rares ou inédites de la collection de M. Ch. de l'Eluse. (Journ. of the Royal Asiatic Society of great Britain and Ireland, N. S. XIII, 3.)

— Lettre sur un fels Saffârîde inédit. (The Numismatic Chronicle, 2.)

Sorlin Dorigny, A. Monnaies et bulles inédites de l'empereur Focas. (Rev. archéolog., août.)

Stenzel. Der Münzfund von Grochewitz in Anhalt. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 1.)

Stickel, G. Arabische Tortosamünze mit Monatsnamen. (Numismat. Zeitschr., XIII, 1.)

Thomas, E. Bilingual coins of Bukhara. (The Numismatic Chronicle, 2.)

Trachsel, C. F. Uebersicht der bekannten Münzen der Grafen von Montfort. (Numismat. Zeitschr., XIII, 1.)

Pujol y Camps. Numismática de la España Citerior. (Rev. de cienc. históricas, Abril—Julio.)

Vacquier, P. Numismatique des Scythes et des Sarmates, Kerkinitis et Tannaïs. 8⁰, 159 p. et pl. Paris, Firmin-Didot & Co.

Vincent, H. Les Sceaux communaux de Manre, canton de Monthois (Ardennes). 8⁰, 13 p. avec fig. Paris, Menu. (Extr. des Travaux de l'Académie de Reims, t. 68.

Vuitry. Les monnaies sous les trois premiers Valois. (Séances et travaux de l'Acad. d. scienc. morales et politiques, 7—8.)

Weil. Arkadische Münzen. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 1)

Zangróniz. Moneda de oro con los tipos de Emporiae. (Revista de ciencias históricas. Dic. 1880. à Marzo 1881.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Arbois de Jubainville (d'). L'Alphabet irlandais primitif et le Dieu Ogmios. 8⁰, 7 p. Paris, imp. nat. (Extr. des Comptes rendus de l'Acad. des inscriptions et belles lettres.)

Beyer, C. Wilhelm v. Braumüller und Heinrich v. Cotta. Zwei Thüringer Charakterköpfe. 8⁰. VI, 162 S. Wien, Braumüller. fl. 2. —.

Bibliographie lyonnaise au XVe siècle, par H. B. (Origines de l'Imprimerie d'Alby en Languedoc, 1430—1484). 8⁰, 15 p. Lyon, imp. Pitrat ainé. (Extr. de la Revue lyonnaise, janvier 1881.)

Bibliophilie (la) ancienne et moderne, française et étrangère. No. 1. 20 oct. 1881. gr. 4⁰. à 2 col., 8 p. Paris, imp. Chamerot. Publication bi-mensuelle.

Catalogo Collettivo della Libreria Italiana: nuova ediz., a cura dell' Associazione Tipografico-Libraria italiana, per la Esposizione nazionale 1881 in Milano. Sono 205 Cataloghi particolari riuniti in ordine alfabetico, con Prefazione e due Indici generali, uno alfabetico di pag. 168 à 2 col. ed uno metodico per materie di pagine 152 à 2 col. 4⁰. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C.

Catalogue des livres anciens et modernes, français et étrangers, la plupart ornés de fig., des ouvrages sur les beaux-arts, l'histoire de France et la ville de Paris, composant la bibliothèque du château de XXX, dont la vente aura lieu du 1er au 23 décembre 1881. 8⁰, XII, 513 p. Paris, Labitte. (4444 num.)

Champfleury. Caprices et fantaisies sur les vignettes romantiques. (Le Livre, septemb.)

Chatto, W. A. A Treatise on Wood Engraving, Historical and Practical. With upwards of 400 Illustr. engraved on Wood by J. Jackson. New edit with an additional chapter by H. C. Bohn. 8⁰, p. 670. London, Chatto. 28 s.

Chesneau, Ern. Les livres à caricatures en Angleterre. (Le Livre, novemb.)

Cohen, L. A. Reproductie van kunstwerken (schilderijen) door middel van fotochromie. (De Nederlandsche Spectator, 37.)

Duplessis, G. Une lithographie inconnue de J. A. D. Ingres. (Gaz. d. B.-Arts, sept.)

Eder, J. M. und G. **Pizzighelli.** Die Photographie mit Chlorsilber-Gelatine und chemischer Entwicklung, nebst einer prakt. Anleitung zur raschen Herstellung von Diapositiven, Stereoskopbildern, Fensterbildern, Duplicatnegativen, Vergrösserungen, Copien auf Papier etc. 8⁰. 42 S. Wien, Verlag der Photogr. Correspondenz. fl. 1. 80.

Emerson, W. A. Handbook of Wood Engraving: Practical Instruction in the Art of Wood Engraving. Illustr. 18⁰. (Boston.) London. 5 s.

Ephrussi, Ch. Note sur la prétendue trilogie d'Albert Dürer: le Chevalier, le Diable et la mort; la mélancolie; le St. Jérôme dans sa cellule. 8⁰, 12 p. Paris. (Gaz. d. B.-Arts, sept. 1881.)

— La Pretendue trilogie d'Albert Dürer: le Chevalier, le Diable et la Mort, le Melancolie; Saint-Jérôme dans sa cellulle. 8⁰, 12 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Gazette des beaux-arts, sept. 1881.)

Fac-simile in cromolitografia del Mappamondo di Fra Mauro. Unica ediz. di 200 esemplari numerati; 12 tav. Venezia, Ongania. L. 160. —.

Faulmann, K. Illustrirte Geschichte der Buchdruckerkunst, ihrer Erfindung durch Johann Gutenberg und ihrer techn. Entwicklung bis zur Gegenwart. Mit 14 Taf. in Farben- und Tondruck; 12 Beil. und 300 in den Text gedr. Illustr., Schriftzeichen und Schriftproben, (In 25 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 8⁰, 32 S. Wien, Hartleben. fl. —. 60.

Gracklauer, O. Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Photographie und Lichtdruck, welche von 1865—1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. 8⁰, 11 S. Ebenda. M. —. 27.

— Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Bau- und Möbeltischlerei, Tapezieren, Dekorationen, Holzschnitzerei und Laubsägearbeiten, seit 1865—1881. 8⁰, 14 S. Ebenda. M. —. 27.

— Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Textil-Industrie, Spinnerei, Weberei, Tuchfabrikation, Seiden- und Wollen-Industrie, Muster-Vorlagen, Spitzenfabrikation, Ausstellungsberichte etc., seit 1865—1881. 8⁰, 19 S. Ebenda. M. —. 45.

Graef, M. 24 Blätter moderner Tischler-Arbeiten, nebst den dazu gehörigen Modellen in natürl. Grösse. 30 Bl. in Imp.-f⁰. 6 Samml. Lith. f⁰, Erfurt, Bartholomäus. M. 6. —.

Hymans, H. Note sur le commerce anversois au XVIe siècle, d'après une estampe du temps. (Bull. de l'Acad. d'archéologie de Belgique, seconde partie XI. Anvers.)

Krause, E. Die Mess-Kataloge des 16., 17. und 18. Jahrhunderts in den Bibliotheken zu Königsberg i. P. (Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft, 10.)

Landi, S. La stamperia Reale di Firenze e le sue vicende notizie. 16⁰, p. 36. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa. L. 1. —.

Letellier, E. L'Art en photographie. 8⁰, 7 p. Le Havre, imp. Lepelletier.

Lippmann, Fr. Unbeschriebene Blätter des XV. bis XVII. Jahrh. im Kupferstichkabinet. (Jahrbuch d. königl. Preuss. Kupferstichsammł., II. 4.)

Manteuffel, E. v. Monogramm-Album. 600 stilvoll verschlungene Buchstaben für Plattstichstickerei in verschiedenen Grössen. Nebst vielen Verzierungen. 1. Hft. gr. 4⁰. 10 photolith. Taf. Harburg, Elkan. M. 3. —.

Millet, J. F. Twenty Etchings and wood cuts reproduced in Facsimile, and a Biographical

Notice. By W. E. Henley. 4⁰. London, Fine Art Society. 21 s.

Nauroy, C. Bibliographie des impressions microscopiques. 32⁰, 138 p. Paris, Charavay fr. (Tiré à 250 exempl.)

Pfeiffer. Die Kupferstecher Joh. Gotth. und Friedr. Müller. (Württemberg. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, IV. 3.)

Poelchau, A. Das Bücherwesen im Mittelalter. Vortrag gehalten in der Aula des Stadt-Gymnasiums zu Riga. (Sammlung gemeinverständl. wissensch. Vorträge, herausgeg. von A. Virchow u. Fr. v. Holtzendorff 377 Hft.) 8⁰, 36 S. Berlin, Habel. M. —. 75.

Pons, A. J. Le premier imagier de La Fontaine (Le Livre, Septemb.)

Predelli, R. Sulla storia della scrittura: discorso letto nell' inaugurazione del Museo Paleografico della regione veneta. 8⁰, p. 27. Venezia, tip. Naratovich.

Prescher, R. und **Schilling.** Neueste Schrift-Vorlagen. Anleitung zur prakt. Eintheilung der Worte und Buchstaben für Maler, Lackirer, Architecten etc. gr. 4⁰. 13 Steintaf. Dresden, Weiss in Comm. M. 2. —.

Ritter, Fr. Abbildungen des St. Stephans-Domes und seiner Kunstdenkmale. (Wiener Dombauvereinsbl., 4 ff.)

Rogghé, W. Vereeniging der Antwerpsche etsers. (Nederlandsch Museum. 1re livr. 1881.)

Rooses. Le plus ancien fac-similé d'un manuscrit. (Bull. de l'Acad. d'archéol. de Belgique, II. 12.)

— Notes sur l'édition plautinienne des œuvres de H. Goltzius. (Bull. de l'Acad. d'archéologie de Belgique, II, 12.)

Ludwig **Richter-Album.** Landschaften nach Zeichnungen von L. Richter. 1. Lfg. 4⁰. 6 Stahlst. Leipzig, Haendel. M. 3. —.

Soennecken, F. Das deutsche Schriftwesen und die Nothwendigkeit seiner Reform. Mit eingedr. Abbild. 4⁰, VI, 69 S. Bonn, Soennecken. M. 4. —.

Steiff. Der erste Buchdruck in Tübingen. (1498 bis 1534). Ein Beitrag zur Geschichte der Universität. gr. 8⁰, XI, 254 S. mit eingedr. Holzschn. und 1 Holzschntafel. Tübingen, Laupp. M. 6. —.

Thomson, D. C. The works of Thomas and John Bewich. (Art Journ., N. Ser. 8.)

Tipografia (La) dell' Arte della Stampa, di Firenze. Relazione ai signori giurati per la Esposizione Industriale italiana. 8⁰, p. 13. Firenze, tip. Arte della Stampa.

Tredwell, D. M. A Monograph on Privately Illustrated Books: a Plea for Bibliomania. 8⁰. (New York) London. 9 s. and 18 s.

Tylston Greg, T. The line engravings of William Woollett. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Vidal, L. Annales de la photographie. Traité pratique de photoglyptie. 12⁰, XIV, 247 p. avec 27 fig. et 2 pl. Paris, Gauthier-Villars.

Vosmaer. Aqua-Forte. (De Vlaamsche Kunstbode, 5e livr. mai 1881.)

Wagner, O. Holtei-Album. 36 Bl. Photographien zu Holtei's schles. Gedichten nach Orig.-Federzeichn. Nebst einem Vorwort von H. Brugsch. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰, 12 Bl. m. 4 S. Text. Görlitz, Richter. M. 2. 50.

Zapp, A. Peter Anich und Blasius Hueber, die ersten Kartenzeichner von Tirol. (Augsbg. Allg. Ztg., B. 270.)

Zur älteren Buchdruckergeschichte. (Augsb. Allg. Ztg. B. 284.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Abbildungen von Mustereinbänden aus der Blüthezeit der Buchbinderkunst. In Lichtdruck ausgeführt von A. Naumann & Schröder in Leipzig. Mit einleit. Texte von J. Stockbauer. f⁰, 13 S. m. 40 Taf. Leipzig, Titze. M. 32. —.

Abbot, C. C. Primitive Industry, or, Illustrations of the Hand-work in Stone, Bone, and Clay, of the native Races of the Northern Atlantic Seaboard of America Illustr. 8⁰. (Salem, mass.) London. 18 sh.

Afbeeldingen van den gecostumeerden optocht der studenten van de Utrechtsche hoogeschool, voorstellende den intocht van den aarts-hertog Matthias binnen Brussel 18 Januari 1578, te houden op Dinsdag 28 Juni 1881, met verklaring en de namen der deelnemers door H. H. Commissarissen. gr. 4⁰, 7 gr. met tekst. Utrecht, J. L. Beyers en J. van Boekhoven. Fl. 1. —.

Albert. Boucliers décoratifs du Musée de Naples. (Revue archéol août.)

Antony, W. & C. Vorlagen zur Holz- und Marmor-Malerei (in Farben nach der Natur). 1. Lfg. f⁰, 3 Chromolith. m. 1 S. Text. Bonn, Henry. M. 3. —.

Banchi, L. L'arte della seta in Siena nei secoli XV e XVI: statuti e documenti. 16⁰, p. 145. Siena, tip. L. Lazzeri. L. 3. —.

Bataillard, P. Historique et préliminaires de la question de l'importation du bronze dans le nord et l'occident de l'Europe per les tziganes. 8⁰, 16 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Compte rendu sténographique du congrès international des sciences anthropologiques tenu à Paris du 16 au 21 août 1878.)

Boeheim, Wend. Ein Harnisch Erzherzogs Ferdinand von Tyrol in der Ambraser Sammlung. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 3.)

Bradès, L. Illustrirtes Buchbinderbuch. Anleitung zu allen Arbeiten und Kunstfertigkeiten des Buchbinders. 3. gänzlich umgearb. Aufl. von R. Metz. Mit 150 eingedr. Holzschn., nebst einem Atlas von Stempel-, Schriften- und Platten-Mustern, Buntpapier- und Calico-Proben etc. (In 12 Hefte.) 1. Heft. gr. 8⁰, 48 S. Halle, Knapp. M. —. 50.

Braunmühl, v. Bernhard Palissy. (Deut. Revue, Novemb.)

Breunner-Enkevoerth, Aug. Joh. Graf. Römisch-kaiserlicher Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte. In fascim. Nachbildungen gleichzeit. Holzschnitte. Mit erläut. Text von J. v. Falke. In 15 Lfgn. 1. Lfg. f⁰, 10 Bl. m. 4 S. Text. Wien, Wawra. Subscr.-Pr. fl. 4. —

Burty, Ph. Alfred Gauvin, artiste en damasquine. (L'Art, 356.)

Capitoli dell' arte della lana in Pordenone, 1516 bis 1529. 8⁰, p. 25. Torino, tip. Bona.

Chesneau, Ern. L'art et l'électricité. (L'Art, 360 ff.)

Clémandot. Conférence sur le verre, faite le 27 juillet 1878, à l'Exposition universelle internationale à Paris. 8⁰, 15 p. Paris, imp. nat. (Comptes rendus sténographiqnes publiés sous les auspices du comité central des congrès et conférences et la direction de M. Ch. Thirion.)

Clericus, L. Die Frauen und das Kunstgewerbe. (Pallas, II, 7. 8.)

Collignon. Plaque estampée de Santorin. (Bull. de correspondance hellén., 7, 8.)

Corbett, Mrs G. The Industrial Arts of India. New edit. 8⁰. London, Chapman. 14 sh.

Corroyer, E. Rapport du jury de la troisième section sur les métaux usuels (sixième expo-

sition de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie). 4⁰, 14 p. Paris, imp. Quantin et Co.

Darcel, A. Les Tapisseries décoratives du Garde-meuble. 10e et dern. livr. f⁰, 51 p. et 16 pl. Paris, Baudry. L'ouvrage complet, fr. 200. —.

Demmin, A. Keramik-Studien. 1. Folge. I. Die Fayence, ihr Charakter und ihre geschichtl. Entwickelung. II. Die Aretinischen Töpferwaaren, sowie die Terra-Sigillatagefässe und Thonwaaren von Keneh und Sciout. Mit eingedr. Holzschn. 8⁰, 94 S. Leipzig, Schloemp. M. 2. 50.

Deutsche Mode. (Blätt. f. Kunstgew., X, 10.)

Doria, La pala di Francesco Bissolo in Santi Giovanni e Paolo. 8⁰, p. 7. Venezia, tip. Emiliana. (Dall' append. della Gazz. di Venezia, Nr. 185.)

Englands Glasindustrielle. Sammlung v. Adressen der engl. Glasfabrikanten. 1881. Herausgeg. von der Red. der „Glashütte". 8⁰, 9 S. Dresden, v. Zahn. M. 2. —.

Essenwain. Beiträge aus dem Germanischen Museum zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter. (Anzeig. f. Kunde der deutschen Vorzeit, 8 ff.)

Exner, Japans Holzindustrie, (Oesterr. Monatsschrift für den Orient, 7.)

Falke, J. v. Zur Entstehung und Bedeutung der Mode. (Gegenwart, 44.)

Frauberger, H. Erzeugnisse der Wächtersbacher Steingutfabrik. (Mährisches Gewerbebl., 11.)

Friedensburg. Tobias Wolff, der Breslauer Goldschmied. (Zeitschrift f. Numismatik, IX. 1.)

Geschichte einer Staatsindustrie (Meissen). Augsburg. Allg. Ztg., B. 334.)

Giachery, L. ed E. Poche parole sulla fabbrica di cristalli e vetri e sulla fabbrica di colla dei signori L. e E. Giachery e C. 8⁰, p. 39 Palermo, tip. Virzi. (Espos. Naz. di Milano, 1881.)

Gielen, J. L'art de l'incrustation au commencement du XVIIe siècle en Belgique. (Bull. des comm. royales d'art et d'archéologie. 20e année. 1881. Nos 3 et 4. Bruxelles.)

Giraud, J. B. Les Arts du métal, recueil descriptif et raisonné des principaux objets ayant figuré à l'exposition de 1880 de l'Union centrale des beaux-arts. f⁰, 164 p. et 50 pl. en héliogr. hors texte. Paris, Quantin.

Glasfabriken, die Frankreichs. Adressensammlung mit Angabe der Fabrikate. 1881. Herausgeg. von der Red. der „Glashütte". 8⁰, 30 S. Dresden, v. Zahn. M. 3. —.

Gracklauer, O. Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Dekorations- und Zimmermalerei, Holz-, Glas- u. Porzellanmalerei, Vorlagen f. Firmenschreiber, welche von 1865—1881 im deutschen Buchhandel erschienen sind. 8⁰, 8 S. Leipzig, Gracklauer. M. —. 20.

— Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Gewerbe-Literatur und Industrie, Handwerks-, Innungs- und Patentwesen, Kunsthandwerk, Gewerbe-Ausstellungen etc. von 1865—1881. Nach den einzelnen Gewerben in ca. 100 Abtheilungen zusammengestellt. Mit ausführl. Materien-Register. 2. Heft. 8⁰, (S. 73—42.) Ebenda. M. 1. 35.

— Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Juwelier-, Gold- und Silber-Arbeiten, Edelsteinkunde von 1865—1881. 8⁰, 7 S. Ebenda. M. —. 20.

— Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Keramik, Töpferei, Ofenbau, Porzellan- u. Steingut-Fabrikation von 1865—1881. 8⁰, 7 S. Ebenda. M. —. 20.

Gracklauer, O. Verzeichniss sämmtlicher Schriften über Metall-Industrie, Klempnerei, Legir- und Löthkunst, Vergoldung, Galvanoplastik von 1865 bis 1881. 8⁰, 8 S. Ebenda. M. —. 20.

Grothe, H. Technologie der Gespinnstfasern. Vollständiges Handbuch der Spinnerei, Weberei und Appretur. 2 Bd. (A. u. d. T.: Die Appretur der Gewebe.) Mit 551 eingedr. Holzschn. und 24 (lith. u. Holzschn.-)Taf. 8⁰. 876 S. Berlin, Springer. M. 30. —.

Handbildung und Hausfleiss. (Blätt. f. Kunstgew. X, 11.)

Hefner-Alteneck. Ueber die Tafel aus Seligenthal mit der bildlichen Darstellung des Märtyrerthums des Erzbischofes Thomas Becket von Canterbury. (Sitzungsber. der k. b. Akad. d. Wiss. zu München. Philos.-philol. u. hist. Classe.)

Incomst, Triumphelijcke, van den doorluchtighen en de hooghgheboren Aerts-hertoge Matthias, binnen die princelijcke stadt van Brussele in 't iær ons Heeren 1578 den 18en January. Gehouden door Heeren leden van het Utrechtsch Studentencorps op den 28 Juni 1881 by gelegenheid van het 245 jarig bestaan der hoogeschool. Geteekend door Anth. Grolman. 4⁰, 7 chromolith. en 1 chromolith. titel met verklaring en namen der deelnemers. Utrecht, J. L. Beijers en J. van Boekhoven. Fl. 12. 50.

Karabacek, J. Die persische Nadelmalerei Susandschird. Ein Beitrag zur Entwickelungsgeschichte der Tapisserie de haute lisse. Mit Zugrundelegung eines aufgefundenen Wandteppichs nach morgenländ. Quellen dargestellt. Mit 2 (1 Chromolith. u. 1 Buchdr.-) Taf. und 26 in den Text gedr. Abbild. 8⁰, VIII, 208 S. Leipzig, Seemann. M. 10. —.

Keuller, H. F. et A. **Wauters**. Les tapisseries historiées à l'Exposition nationale belge de 1880. 1er livr. f⁰, 8 p. et 12 pl. Bruxelles, imp. F. Hayez.

Kick, W. Journal für Möbel-Tischler. Eine Sammlung ausgeführter und projektirter Arbeiten zum praktischen Gebrauch 1. Jahrg. 6 Hefte. (3 Steintaf. m. 3 Bg. Details.) f⁰. St. Gallen, Altwegg-Weber. à M. 2. 50.

Kuhn, J. A. Ueber die Kunstweberei der Alten. (Sammlung kunstgewerblicher und kunsthistorischer Vorträge, Nr. 2.) 8⁰, 34 S. Leipzig, Schloemp. M. 1. —.

Lammers, A. Handbildung u. Hausfleiss. (Deutsche Zeit- u. Streitfragen, 157. Hft.) 8⁰, 31 S. Berlin, Habel. M. —. 80.

Lavallart, D. Le Velours de coton. 8⁰, III—82 p. Amiens, imp. Jeunet.

Lenz, A. Die landgräfliche Porzellan-Manufactur zu Cassel. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsamml. II, 4.)

Letorey, A. Sur des tentures artistiques. 4⁰, 10 p. Paris, imp. Tremblay. (Extr. du Bull. de la Soc. d'encouragement pour l'industrie nationale.)

Linas, Ch. de. Emaillerie, métallurgie toreutique, céramique, les expositions rétrospectives, Bruxelles, Dusseldorf, Paris en 1880. gr. 8⁰, 232 p. avec pl. Paris, Klincksieck.

Lind, K. Zur Verwendung des Eisens in der Kunstindustrie während des XV—XVIII Jahrhunderts. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 2.)

Malagola, C. Cenni storici sull' antica fabbrica delle maioliche dei conti Ferniani di Faenza, per la Esposizione Nazionale di Milano del 1881. 8⁰, 8 p. Bologna, G. Romagnoli.

Manteuffel, E. v. Filet-Guigure-Album. Eine Sammlung stilvoller, praktisch ausgeführter Orig.-Muster. Nebst illustr. Anleitung. 1. Hft. gr. 4⁰, 3 S. m. 11 photolith. Taf. Harburg, Eckan. M. 3. —.

Ménard, R. Histoire artistique du métal. Ouvrage publié sous les auspices de la Société de propagation des livres d'art. 4°, à 2 col., 208 p. avec 13 pl. à l'eau-forte hors texte et 224 grav. Paris, Rouam. fr. 25. —.

Metallfunde in Olympia. (Kunst u. Gewerbe, VIII.)

Möbelformen der französischen Renaissance, nach den im Oesterr. Museum u. in anderen Sammlungen befindlichen Originalien. Unter Leitung von H. Herdtle aufgenommen und autographirt von Schülern der Kunstgewerbeschule. 1. Lfg. f°, 6 Bl. Wien, Paterno's Nachfolger. fl. 4. —.

Mosaico (Il) di Firenze. 16°, 31 p. Firenze, tip. del Vocabolario.

Muster für altdeutsche Leinenstickerei. 5 Hfte. 32°, (à 20 Steintaf. m. 4 S. Text.) Harburg, Eckan. à M. —. 20.

Nesbit, A. Glass. (Art. Journ., N. Ser. 10.)

Neuerburg-Jacobs, M. Anleitung zur Kunst-Stickerei für Schule und Haus. Enthaltend die verschiedenartigsten Muster zu Toilette- und Haushaltungsgegenständen, sowie eine reiche Mustersammlung von schönen und eleganten Kirchenarbeiten. 1. Hft. 4°, III—31 S. m. eingedr. Holzschn. Düsseldorf, Schwann. M. 1. 50.

Neumann, W. Ueber orientalische Seide im Mittelalter. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 7.)

Nicaise, A. L'Epoque du bronze dans le département de la Marne. 8°, 21 p. et 2 pl. Châlons-sur-Marne, imp. Martin.

Novák, A. Journal für moderne Möbel (Renaissancestil). 2. Abth. 1. Heft. f°, (7 Steintaf.) Stuttgart, Kohlhammer in Comm. M. 1. 50.

Olivieri, B. La ceramica in Castelli, suo stato attuale, e mezzi per migliorarla: pensieri. 18°, 39 p. Lanciano, R. Carabba.

Pecht, Fr. Das Deutsche Reich und die Kunstindustrie. (Zeitschr. d. Münchn. Kunstver., 7. 8.)

Pfanhauser, W. Das Galvanisiren von Metallen (elektro-chemische Metallplattirung). Gründliche Anleitung zur soliden weissen Vernickelung, zur galvan. Verkupferung, Vermessingung, Vergoldung, Versilberung, Oxidirung etc. Nach den neuesten Erfahrungen und Fortschritten. 2. verm. Aufl. Mit 38 eingedr. Orig.-Holzschn. 8°, X, 176 S. Wien, Lehmann & Wentzel in Comm. fl. 4. —.

Porzellanfabrik in Meissen. (Blätter f. Kunstg., X, 8.)

Prigg. Roman Pottery Kilns. (Journ. of the Britisch Archæological Association, XXXVII, 2.)

Radi, L. Relazione sugli smalti ad uso antico e moderno, sull' imitazione delle agate calcedonie e sugli smalti dorati a rilievo ed a graffito. 8°, 14 p. Venezia, tip. G. Fischer.

Romer, Flor. Pluviale und Casula Kaiser Friedrich III. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 3.)

Robert, C. Médaillons contorniates. 8°, 8 p. et 2 pl. Paris, imp. Pillet et Dumoulin.

Rooijen, Serv. v. Over haagsch glas en haagsche, glasblazerijen. (Nederlandsche Kunstbode, 42, 43.)

Sacken, E. Freihr. v. Die Pluviale-Agraffen des Toison-Messornates. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., VII, 4.)

Salzburger Fayence oder sogen: Riedenburger Weissgeschirr. (Mitth. d. österr. Museums, 193.)

Schaper, H. Neue Vorlagen für Holzmalerei. 1. Hft. f°, 5 Chromolith. Leipzig, Titze. M. 6. —.

Schmeltz, E. Kleidung und Schmuck der Eingeborenen des stillen Oceans. Ein Beitrag zur Kenntniss der ersten Entwicklung von Kleidung und Schmuck. Vortrag, geh. am 26. Nov. 1880. 8°, 28 S. Altona, Send in Comm. M. —. 60.

Schmitz. Grès limbourgeois de Raeren. (Bull. des Comm. royales d'art et d'archéologie de Belgique, XX, 3. 4.)

Schulze. Antike griechische Gewebe aus Gräbern Südrusslands. (Russische Revue, 9.)

Sédille, P. Conférence sur la céramique monumentale, faite le 19 sept. 1878, à l'Exposition universelle internationale à Paris. 8°, 22 p. Paris, imp. nat. (Comptes rendus sténographiques publiés sous les auspices du comité central des congrès et conférences et la direction de M. Ch. Thirion.)

Singer, W. H. The art of the silversmith. Renaissance art. (Art. Journ., N. Ser., 10.)

Storck, J. Einfache Möbel im Charakter der Renaissance, ausgeführt im Auftrage und mit Unterstützung des k.k. Handelsministeriums als Vorlagen für Möbeltischler, gewerbl. Fach- u. Fortbildungsschulen. 2. Ausg. 12 Steintaf. m. 8 Bogen Details. Wien, Lehmann & Wentzel. fl. 12. —.

Toti, A. Bernardo Pepi, ossia l'arte ceramica restaurata in Siena. (Gli studi in Italia, Luglio-Agosto.)

Wagner, A. Gold, Silber und Edelsteine. Handbuch f. Gold-, Silber-, Bronze-Arbeiter und Juweliere. Mit 4 eingedr. Holzschnitt-Abbild. 8°, IV 265 S. Wien, Hartleben. fl. 3. 25.

Wauters, Alph. Les tapisseries de Bruxelles et leurs marques. (L'Art, 350 ff.)

Weberei, die deutsche, im Mittelalter. (Blätt. f. Kunstgew., X, 9.)

Wendt, E. Vorlagen für Holzmalerei. 1. u. 2. Hft. 4°, à 6 Chromolith. Leipzig, Glaser & Garte. M. 4. —.

Wirth, B. Austrian art industry. (Art. Journ., N. Ser., 9.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Allegro, A. Avanzi di monumenti di Alba-Docilia (Albisola superiore). 8°, p. 29. Genova, tip. Sordomuti.

Ilg, A. Ueber das Musealwesen in den Provinzen. Vortrag. Sep.-Abdruck aus der Wochenschrift des Niederösterr. Gewerbevereins. Wien, 8°, 22 S.

Knipping. Die zweite japanische Nationalausstellung. (Petermann's Mittheil., 8.)

Pinder. Die Aufgaben der Provinzialmuseen. (Sammlung kunstgewerbl. und kunsthist. Vorträge, Nr. 3.) 8°, 34 S. Leipzig, Schloemp. à M. 1. —.

Rahn. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. IV. Kanton Bern. (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Sacchi, P. E. Guida in Italia. 14ª ediz. riveduta ed aumentata. 8°, p. XVI—490. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e C. L. 7. —.

Algier.
— **Cagnat.** Les musées épigraphiques d'Algerie. (Bullet. épigraph. de la Gaule, I, 5.)

Angers.
— **Jouin**, H. Musée d'Angers: Peintures, sculptures, cartons, miniatures, gouaches et dessins; Collection Bodinier, collection Lenepveu, legs Robin, musée David; notice historique et analytique, rédigée sous la direction de M. Jules Dauban. 2e édit., entièrement refondue et augmentée d'un supplément. 18°, XVI—306 p. avec Portr. de David d'Angers. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau. fr. 1. 50.

Antwerpen.
— **Billung**, H. Das Museum Plantin-Moretus zu Antwerpen. (Kunst und Gewerbe, IX ff.)
— **Lorenz.** Exposition du cercle artistique, du 11 juin. (Revue artistique. 4e année, Nos 1 et 2, juin 1881.)
— **Solvay**, L. Les galeries particulières d'Anvers. (Revue artistique. Nos 25 et 26, mai. Nos 4 et 5, août 1881.)

Athen.
— **Milchhöfer**, A. Die Museen Athens. 8⁰, V, 108 S. Athen, Wilberg. 3. —.

Barcelona.
— **Molins**, de. Catalogo de las medallas existentes en el museo arqueologico provincial de Barcelona. (Rivista di ciencias histor., Set.)

Berlin.
— **Ebe.** Der Neubau für das Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Gegenwart, 42.)
— Führer durch die ethnologische Sammlung mit Einschluss der nordischen Alterthümer. (Aus: „Führer durch die k. Museen"). Herausg. von der Generalverwaltung. 8⁰. (32 S. mit 1 lith. Grundriss.) Berlin, Weidmann. M. —. 20.
— **Pietsch.** Die akademische Kunstausstellung zu Berlin. (Gegenwart, 36. 37.)
— **Rosenberg.** Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Grenzboten, 38.) — (Zeitschr. für bild. Kunst, XVII, 2.)
— **Spielhagen** Plaudereien eines Laien über die diesjährige Berliner Kunstausstellung. (Westermanns Monatsh., Nov.)
— Verzeichniss der Werke lebender Künstler auf der LV. Ausstellung der k. Akademie d. Künste im provisorischen Ausstellungsgebäude auf dem Cautianplatz zu Berlin vom 4. Sept. bis 6. Nov. 1881. Mit 188 eingedr. Illustr. in Facsim.-Reproductionen nach den Orig.-Zeichn. d. Künstler. gr. 8⁰, XXII. 199 S. Berlin, Schuster. M. 1. 35.

Bologna.
— **Barnabei.** The New Bologna Museum. (Academy, 492.)

Bonn.
— Exposition d'art chrétien à Bonn. (Journ. des Beaux-Arts, 19.)

Brüssel.
— **Casati**, C. C. Petits Musées de Hollande et grands peintres ignorés; Exposition archéologique de Bruxelles (1880). 8⁰, 53 p. Paris, Didier & C.
— Catalogue explicatif de l'Exposition générale des B.-Arts. 1881. 18⁰, 173 p. et pl. Bruxelles, imp. A. Mertens. 50 c.
— La peinture belge en 1881. Salon triennal de Bruxelles. (Revue générale, oct.)
— Lettres sur le Salon. (Journ. des B.-Arts, 17. 18. 19.)
— **Tardieu**, Ch. Notes sur le Salon de Bruxelles. (L'Art, 353 ff.)

Budapest.
— Catalogues Codicum bibliothecae universitatis s. scientiarium Budapestinensis. 8⁰, VIII, 155 S. Budapest, Kilian. fl. 2. —.

Cardiff.
— The Fine Arts Exhibition at Cardiff. (Academy, 489.)

Chrudim.
— **Rosmaël**, Franz. Die Holzindustrie auf der Chrudimer Ausstellung 1881. (Mitth. d. technol. Gew.-Museums, 22.

Cöln.
— La collection Pickert. (Journ. d. B.-Arts, 19.)

Cremona.
— Guida alla città e provincia di Cremona, illustrata da incisioni. 8⁰, p. 356 e LI. Cremona, tip. Sociale Editrice. L. 5. —.

Dijon.
— **Arnoult**, A. L'Exposition de la Société des Amis des arts de Dijon en 1881. 12⁰, 44 p. Dijon, Lamarche. (Extr. du Journ. des arts de Paris.)

Douai.
— **Lepreux**, J. Inventaire du mobilier de l'église Notre-Dame à Douai (1421); Extrait des archives de la ville, avec notes et introduction. 8⁰, 16 p. Douai, imp. Crépin. 2 fr. 50 c. (Extr. des Souv. de la Flandre wallonne, t. 21.)

Dresden.
— Kunstschätze und Sammlungen, die, zu Dresden. Kurzer Wegweiser für Einheimische und Fremde. (Aus: „Meinhold's Führer durch Dresden u. die sächsisch-böhm. Schweiz".) 8⁰, 74 S. Dresden, Meinhold & Söhne. M. —. 50.
— Der zweite Vereinstag deutscher Münzforscher und die mit demselben verbunden gewesene Ausstellung der neuesten Currantmünzen aller Länder der Welt. (Zeitschr. f. Museol., 21. 22.)

Eger.
— **Macht**, H. Die Gewerbe- und landwirthschaftliche Ausstellung in Eger. (Mitth. d. Oesterr. Mus., 193.)
— **Pliwa**, E. Die Holzindustrie auf der Gewerbe- und landwirthschaftlichen Ausstellung in Eger 1881. (Mitth. d. technol. Gew.-Museums, 20.)

Etampes.
— **Marquis**, L. Les Rues d'Etampes et ses monuments, histoire, archéologie, chronique, géographie, biographie et bibliographie, avec documents inédits, cartes et figures, pouvant servir de supplément et d'éclaircissement aux Antiquités de la ville et du duché d'Etampes, de dom Bazile Fleureau. Avec préface par V. A. Malte-Brun. 8⁰, VII, 434 p. Orléans, imp. Jacob.

Florenz.
— Catalogue de la R. Galérie de Florence. 16⁰, p. 197 avec pl. Florence, imp. Mazzocchi. L. 3. —.
— Catalogo della R. Galleria degli Uffizzi di Firenze. 16⁰, p. 239. Firenze, tip. Cooperativa. L. 3. —.
— **Schulze**, Fr. A. Rückblicke auf die Esposizione di arte antica zu Florenz. (Kunst und Gewerbe, VIII.)

Frankfurt a. M.
— Catalog, offizieller, der allgemeinen deutschen Patent- u. Musterschutz- u. der Local-Gewerbe-Ausstellung zu Frankfurt a. M. Eröffnet am 10. Mai 1881. gr. 8⁰, 426 S. mit eingedr. Holzschn. u. 1 lith. Plan. Frankfurt a. M., Keller. M. 2. —.
— Führer durch die allgemeine deutsche Patent- und Musterschutz-Ausstellung verbunden mit Ausstellungen f. Balneologie, Gartenbau, Kunst- und Lokal-Industrie. 12⁰. (93 S. m. Vogelschauansicht des Ausstellungsplatzes u. lith. Stadtplan.) Frankfurt a. M., Keller. M. —. 50.
— — Dasselbe, nebst einem Wegweiser durch Frankfurt a. M. 12⁰, 125 S. Ebenda. M. —. 75.

Glasgow.
— **Gray.** The Art Exhibition at Glasgow. (Academy, 488.)

Haag.
— **Robinson**, Lionel G. The loan exhibition at the Hague. (Art Journ., N. Ser. 9.)

Hamptoncourt.
— **Law**, E. A Historical Catalogue of the Pictures in the Royal Collection at Hamptoncourt. With Notes etc. 16⁰. London, Bell & S. 10 s. 6 d.

Heidelberg.
— **Mays**, Alb. Erklärendes Verzeichniss der vormals Gräfl. v. Graimberg'schen, jetzt städtischen Kunst- u. Alterthümer-Sammlung z. Geschichte

Heidelbergs und der Pfalz im Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. gr. 8°, VII, 128 S. Heidelberg, Köster. M. 1. —.

Innsbruck.
— **Valle**, E. Il museo d'Innsbruck, il conte Guido da Montefeltro, Dante e Koch. 4°, p. 30. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi. (Per nozze Lampertico-Balbi.)

Kopenhagen.
— **Grienberger.** Das Museum für nordische Alterthümer in Kopenhagen. (Zeitschr. f. d. Realschulwesen, Nov.)

Lille.
— **Leroi**. P. L'exposition de Lille. (L'Art, 351 ff.)
— **Merson**, O. Exposition des Beaux-Arts à Lille. (Chronique des Arts, 31 ff.)

London.
— **Bross.** The „Turner" in the exhibition at the United Arts Gallery. (Academy, 496.)
— **Dziatzko.** Die Bibliothek und der Lesesaal des Brittischen Museums. (Preuss. Jahrbücher, Oct.)
— **Monkhouse.** The winter exhibition at the United arts Gallery. (Academy, 495.)
— **Moseley.** The exhibition of the Turner's Company. (Academy, 494.)
— The royal academy; the one hundred and thirteenth exhibition 1881. (Art Journ., N. S. 8.)

Lüttich.
— L'exposition de l'art ancien à Liège. (Bull. mensuel de numismatique et d'archéol., oct.)

Lyon.
— Notice des tableaux donnés à la ville de Lyon par M. Jacques Bernard en 1875, formant le musée qui porte son nom. 16°, 130 p. Lyon, imp. Perrin. 50 c.

Madrid.
— **Lindau**, M. B. Das Museo del Prado in Madrid. (Zeitschr. f. Museologie, 17 ff.)

Mailand. Ausstellung 1881.
— **Boito.** Le industrie artistiche all' Esposizione di Milano. (Nuova Antologia, fasc. XIX.)
— **Borghi.** L'industria del cotone all' esposizione di Milano. (Nuova antologia, XX.)
— Catalogo ufficiale illustrato della Esposizione nazionale di belle arti in Milano nel 1881. 8°, p. 146. Milano, E. Sonzogno. L. 3. —.
— Compagnia (La) di Venezia-Murano alla Esposizione nazionale di Milano 1881. 8°, p. 13. Venezia, tip. M. Fontana.
— Fabbrica (La) Reale Musaici e vetri D. Bedendo di Venezia all' Esposizione nazionale di Milano 1881. 8°, p. 16. Venezia, tip. Longo.
— Guida (Nuova) pratica completa pel visitatore della Esposizione nazionale di Belle Arti 1881 in Milano. 16°, p. 60. Milano, tip. Mondini. L. —. 50.
— **Lioy.** Milano e l'esposizione de 1881. (Giornale Napoletano, 16.)
— **Luzzati.** Le rivelazione della previdenza all esposizione nazionale di Milano. (Nuova antologia, XXI.)
— Mediolanum. Vol. I. 8°, p. 496 con 1 tav. e 43 incis. Milano, F. Vallardi. L. 3. —.; Saranno 4 vol.
— **Michely.** L'exposition de Milan. (La Nouvelle Revue, 1er octobre.)
— Milano. 8°, p. XX—520. Milano, G. Ottino. L. 6. —.
— Milano e la Esposizione italiana del 1881: pubblicazione illustrata, con disegni di Paolocci e Matania. Milano, frat. Treves. (Saranno 30 fasc. di 8 pag. grandi a 3 col., formato della Illustrazione Italiana. Associazione all' opera completa. L. 7. 50., un num. c. 25.)

Mailand.
— **Moschitti**, R. Napoli all' Esposizione industriale italiana di Milano nel 1881. 16°, p. 193. Napoli, tip. di M. Capasso.
— **Paravicini**, T. V. Guida artistica di Milano, dintorni e laghi. Ricordo per l'Esposizione nazionale 1881. 8°, p. XXIV-201 con 54 inc. in legno, carte e piante. Milano, Vallardi. L. 1. 50.
— **Preda**, P. Guide de l'étranger à l'Exposition nationale italienne de Milan 1881. 24°, p. 252. Milan, P. Ferrari. L. 2. —.
— Scuola merletti di Burano all' Esposizione di Milano 188': Catalogo dei merletti esposti. 8°, p. 4. Venezia, tip. Antonelli.
— **Stella**, G. La scuola veneta di arte applicata alle industrie, all' Esposizione di Milano. 16°, p. 26. Venezia, tip. Antonelli.
— Tessuti (J) di seta alla Esposizione nazionale di Milano. 4°, p. 55. Como, tip. Giorgetti.
— Vetri (S) artistici della ditta Francesco Ferro e figlio di Murano all' Esposizione nazionale di Milano del 1881. 16°, p. 18. Venezia, tip. M. Fontana.
— Fondazione artistica „Poldi-Pezzoli": Catalogo generale. 16°, p. 122. Milano, tip. A. Lombardi L. 1. —.
— **Frizzoni**, G. Das neue Museum Poldi-Pezzoli in Mailand. (Zeitsch. f. bild. Kunst, XVII, 2.)
— **Yriarte**, Ch. G. G. Poldi-Pezzoli. (L'Art, 346 ff.)

Marseille.
— **Brès**, L. Exposition du Cercle artistique. (L'Art, 346.)

Mecheln.
— **Hermans**, V. Catalogue méthodique de la bibliothèque de Malines, publié sous les auspices de l'administration communale. 8°, X, 532 p. Malines, E. F. Van Velsen. Fr. 5. —.

Melbourne.
— The Melbourne exhibition and the fine arts. (Art Journ., N. Ser. 10.)

Modena.
— **Boni**, C. Rapporto biennale del Museo civico di Modena, per gli anni 1879—80. 8°, p. 11. Modena.

München.
— **Pecht**, Fr. Münchener Kunst. (Augsb. Allg. Ztg., B. 225, 294, 317.)
— **Schleich**, M. Münchener Briefe. (Augsbg. Allg. Ztg. B. 253.)

Murano.
— **Zanetti**, V. Il museo civico-vetrario di Murano: Monografia. 8°, p. 158. Venezia, tip. G. Longo. L. 3. —.

Neapel.
— **Filangieri**, G. Il Museo Artistico Industriale e le Scuole-officine in Napoli: relazione. 4°, p. 127. Napoli, Giannini.
— **Monaco**, D. A new catalogue of the pictures at the national museum in Naples. 16°, p. 64. Naples, print at the printing press of the Indicat. gen. del Commercio.

Nîmes.
— **Avon.** Antiquités méxicaines du musée du grand séminaire de Nîmes. 8°, p. 20. avec fig. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., Nos 2 et 3, 1881.)
— **Milhaud**, A. Etat des arts et de l'industrie à Nîmes avant la création de l'école de dessin et de fabrication; son organisation, son enseignement, les services qu'elle a rendus et ceux qu'elle rend chaque jour. 8°, 12 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet et C.
— **Roussel**, E. Le Premier salon de la Société des amis des arts de Nîmes 1881. 12°, 52 p. Nîmes, imp. Clavel-Ballivet et C.

Oldenburg.
— Verzeichniss der Gemälde, Gypse und Bronzen in der grossherzogl. Samml. zu Oldenburg. Mit einem Anh. der auf den Gemälden befindl. Monogramme, Bezeichnungen und Inschriften. 5. durchges. und vervollständ. Aufl. 12⁰. (XV, 151 S. m. 3 Steintaf.) Oldenburg, Schulze. M. 1. 50.

Oran.
— Exposition industrielle, scolaire et des beaux-arts du concours régional d'octobre 1880 de la ville d'Oran (Algérie). Rapports des jurys avec nomenclature des lauréats. 8⁰, 102 p. Oran, imp. du Publieur oranais.
— Exposition industrielle, des beaux-arts et scolaire de la ville d'Oran. (Oct. 1880.) Catalogue; récompenses accordées aux exposants. 8⁰, 96 p. Oran, imp. Dupont.

Padua.
— **Albi,** G. Museo patavino e sciolti. 16⁰, p. 15. Padova, tip. alla Minerva dei frat. Salmin.
— **Tolomei,** A. Inaugurazione del Museo civico di Padova: discorso. 4⁰, p. 15. Padova, tip. alla Minerva. (Museo civ. di Padova, num. 3.)

Paris. Ausstellung 1878.
— **Fage,** R. La Numismatique limousine à l'Exposition universelle de 1878. 8⁰, 22 p. Limoges, imp. Chapoulaud fr.
— **Lavezzari,** E. L'industrie ceramique à l'exposition 1878. (Revue gén. d'archit., IV. Ser., VIII, 5. 6.)
— **Santos,** J. E. de. España en la Exposicion universal celebrada en Paris en 1878. T. II, Memoria. Publicase del Real órden por el Ministerio de Fomento. 4⁰, XVI, 448—200 p. Madrid, m. Tello. (Nicht im Handel.)

Paris.
— Catalogue de l'Exposition de gravures anciennes et modernes du Cercle de la librairie. Coup d'œil sur l'histoire de la gravure; par G. Duplessis. 4⁰, XL—52 p. et nombr. grav. Paris, Plon & C.
— Catalogue des livres anciens et modernes composant la bibliothèque de feu M. Paulin Paris, membre de l'Institut, dont la vente aura lieu le lundi 7 nov. et les dix-sept jours suivants. 8⁰, XII, 479 p. Paris, Téchener. (3344 num.)
— Catalogue de portraits anciens et modernes de petit format, portraits d'auteurs, de personnages historiques et de femmes célèbres, pouvant servir à l'illustration des classiques. Lettres de Mme de Sévigné, Mémoires de Saint-Simon etc., dont la vente aura lieu les 11 et 12 nov. 1881. 8⁰, 54 p. Paris, imp. Ves Renon, Maulde & Cock. (556 num.)
— **Cercle** de l'Union artistique. **Lostalot,** A. de. Les pastels de M. de Nittis. (Gaz. d. B.-Arts, août.)

Paris. Collections Spitzer:
— **Blondel,** Spire. Les Cires. (Gaz. d. B.-Arts, 292.)
— — La céramique italienne par Eug. Piot.
— — Céramique française par Eduard Garniér. (Gaz. des B.-Arts, 293.)

Popelin, Claud. Les émaux peints. (Gazette d. B.-Arts, août.)
— **Crollalanza,** G. B. di. Musée du moyen âge et de la Renaissance au Louvre. (Giornale araldico-genealogico-diplomatico diretto dal cav. G. B. di Crollalanza, num. 11 e 12.)
— Exposition de peinture et sculpture modernes, de décoration et d'ornement (2e série), au Musée des arts décoratifs (Palais de Industrie, porte 7). 18⁰, II, 40 p. Paris, imp. Mouillot. —. 75 c.
— **Linas,** C. de. Causeries iconographiques à propos de quelques œuvres d'art récemment entrées au musée du Louvre. (Revue de l'art chrét., XXXII, 1.)
— **Montaiglon,** A. de. L'Architecture et la sculpture à l'hôtel Carnavalet. Avec une eau-forte et 13 dessins par M. L. Letrone. 8⁰, 24 p. Paris, Detaille. (Extr. de la Gaz. des B.-Arts, juillet 1881.)
— Notice sommaire des monuments et objets divers relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 16⁰, 16 p. Orléans, imp. Jacob.

Paris. Salon.
— Artésiens (les) au Salon de 1881. III. 16⁰, 19 p. Arras, imp. Sueur-Charruey. (Extr. de l'Artésien des 12 et 19 juin 1881.)
— Artistes (les) artésiens au Salon de 1881. 8⁰, 23 p. Arras, imp. De Sède & C. (Extr. du journ. le Courrier du Pas-de-Calais.)
— **Haurenne,** B. d'. Le Salon de 1881. 8⁰, 46 p. Paris, imp. Levé. (Extr. de la Rev. d. conférenc.)
— **Rosenberg.** Der Pariser Salon. (Grenzb., 30.)
— Supplément au catalogue illustré du Salon (1880—81), 3e année, N⁰ 5, cont. environ 170 reproductions d'après les dessins originaux des artistes; publié sous la direction de F. G. Dumas. 8⁰, 189 p. Paris, Baschet. fr. 2. —.
— **Wallon,** P. L'Architecture au salon de 1881. (Extr. du Bull. de la Soc. centrale des architectes, séance du congrès du 13 juin 1881.) Suivi du compte rendu du concours du monument commémoratif de l'Assemblée nationale constituante à Versailles (extr. de la Rev. gén. de l'architecture). 8⁰, 43 p. Paris, Ducher.

Paris Union centrale.
— **Bapst,** G. Le Musée rétrospectif du métal à l'exposition de l'Union centrale des beaux-arts (1880). 4⁰, 40 p. Paris, Quantin.
— Catalogues de la sixième exposition (1880) de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie. 1⁰ Musée rétrospectif du métal; 2⁰ Décoration des édifices, places, jardins et des intérieurs; 3⁰ Oeuvres de Viollet-le-Duc (compositions pour les industries du métal et exécutions); 4⁰ Dessins des œuvres destinées à la reproduction industrielle. 12⁰, 268 p. Paris, Quantin et C. fr. 2. —.
— **Rivoalen,** E. L'union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. (Revue gén. d'archit. IVe Ser., VIII, 5. 6.)

Pau.
— Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, gravure et sculpture des artistes vivants exposés dans les salons de la Société de Amis des arts de Pau, au musée de la ville. 12⁰, 94 p. Pau, imp. Lalheugue.

Piacenza.
— Guida di Piacenza, contenente l'indicazione di tutte le chiese, monumenti pubblici, ecc., ecc. 18⁰, p. XVI—148. Piacenza, Fossati. L. —. 50.

Pozzuoli.
— **De Criscio,** G. Notizie istoriche, archeologiche, topografiche dell' antica città di Pozzuoli e dei suoi due acquedotti Serino e Campano, ecc. 8⁰, p. 80. Napoli, tip. Mormile.

Redon.
— Catalogue de l'exposition artistique et archéologique de la ville de Redon, à l'occasion du Congrès de l'Association bretonne (sept. 1881). 18⁰, 35 p. Redon, imp. Chauvin. —. 50 c.

Rom.
— **Matz,** Friedr. Antike Bildwerke in Rom mit Ausschluss der grösseren Sammlungen, beschrieben. Nach des Verf. Tode weitergeführt und herausgeg. von F. v. Duhn. Gedruckt mit Unterstützung d. kais. deutschen archäol.

Instituts. 1. u. 2. Bd. 8⁰, XVIII—532 u. VII bis 484 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. à M. 12. —.

— Museo (il) Kircheriano innanzi al tribunale correzianale di Roma. 8⁰, p. 101. Roma, tip. Cecchini.

— **Pigorini**, L. Il Museo Nazionale preistorico ed etnografico di Roma: prima relazione. 4⁰, p. 14. Roma, Credi Botta.

Rouen.

— **Aubé**, R. Rouen illustrated. Rouen illustré. Introduction par Ch. Deslys. (Texte français et anglais.) 4⁰, à 2 col., 43 p. et 20 eaux-fortes hors texte, pas Brunet-De-baines, Adeline, Toussaint et Nicole. Rouen, Augé.

St.-Germain.

— **Boissier.** Le musée de Saint-Germain. (Rev. des deux mondes, 15 août.)

Schwerin.

— **Schlie**, Friedr. Kleine Studien über einige niederländische und deutsche Meister in der Grossherzoglich. Gemäldegalerie zu Schwerin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XVII, 2 ff.)

Strassburg.

— **Euting**, J. A descriptive guide to the city of Strassburg and its cathedral. With (lith.) panorama, (chromolith.) map and numerous illustr. (in eingedr. Holzschn. u. 1 Lichtdr. 8⁰, III, 43 S. Strassburg, Trübner. M. 1. —.

Stuttgart. Ausstellung 1881.

— Die Ausstellung kunstgewerbl. Alterthümer (Im neuen Reich, 30.)

— Ausstellungs-Zeitung, illustrirte. Herausg.: G. Hager. Red.: C. Habermalz. Jahrgang 1881. f⁰. (Nr. 1. 1½ Bog. mit Illustr.) Stuttgart, Metzler. M. 6. —.

— **Billung**, H. Die Ausstellung kunstgewerbl. Alterthümer in Stuttgart. (Kunst u. Gew., XI.)

— **Freihofer**, A. Die württembergische Landesgewerbe-Ausstellung. (Augsb. A. Ztg., B. 260 ff.)

— **Pecht**, Fr. Die Kunstindustrie auf der Stuttgarter Ausstellung. (Augsb. A. Ztg., B. 217.)

— **Regnet.** Kunst und Kunstgewerbe in der württemb. Landesausstellung von 1881. (Gegenwart, 39.)

— **Stockbauer.** Die württemb. Landesgewerbeausstellung 1881. (Kunst u. Gewerbe, XI.)

Tours.

— Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Tours. 1881. 18⁰, 132 p. Tours, imp. Mazereau.

Stuttgart. Ausstellung 1881.

— Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Tours. Section de l'art rétrospectif. 18⁰, 75 p. Tours, imp. Mazereau.

— Catalogue de l'Exposition des beaux-arts de la ville de Tours. 1881. 18⁰, 173 p. Tours, imp. Mazereau.

— **Des Landes**, G. Curiosités de l'Exposition des beaux-arts et de l'industrie de Tours. 18⁰, 160 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze.

— — Curiosités de l'Exposition des beaux-arts et de l'industrie de Tours. Catalogues réunis des deux expositions. 1881. 18⁰, 284 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze. fr. 1. —.

— **Palustre**, L. Exposition de Tours. (Gaz. d. B.-Arts, août.)

Trier.

— Trier und seine Sehenswürdigkeiten. Ein kurzgefasster Führer durch die Stadt und deren nähere Umgebung. Mit einem (lith.) Plänchen. 12⁰, IV, 61 S. Trier, Lintz. M. 1. —. (Auch in englischer und französischer Sprache.)

Vannes.

— Catalogue du Musée archéologique (de Vannes); par J. M. Le Mené, conservateur du Musée. 8⁰, 74 p. et pl. Vannes, Galles. fr. 1. —.

Versailles.

— **Monavon**, A. Notice descriptive de l'intérieur des palais de Trianon et du musée des voitures de gala, catalogue des peintures, sculptures, objets d'art et d'ameublement exposés dans les appartements. 8⁰, 48 p. Versailles, imp. Cerf et fils. fr. 1. —.

Viadana.

— **Parazzi**, A. Discorso nella solenne inaugurazione del Museo d'antichità e belle arti in Viadana. 4⁰, p. 16. Viadana.

Vicenza.

— Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza. 4⁰, p. 50. Vicenza, tip. Burato.

Washington.

— Proceedings of the U. S. National Museum. (Smithsonian miscellaneous collections, XIX.)

Worms.

— **Boos**, H. Das Paulus-Museum in Worms. (Augsb. Allg. Ztg., B. 309.) — (Zeitschrift des Münchn. Kunstgew.-Ver., 11. 12.)

Zürich.

— Das Museum in Zürich. (Blätt. f. Kunstgew., X, 11.)



BIBLIOGRAPHIE.

(1. December 1881 bis 1. April 1882.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Arnaud, Angél. Francois del Sarte. Épisodes révélateurs. (L'Art 369 ff.)

Atti della Scuola veneta d'arte applicata alle industrie. 8⁰, p. 34. Venezia, tip. Antonelli.

Audsley, W. and G. A. Outlines of Ornament in all Styles: a Work of Reference for the Architect, Art Manufacturer, Decorative Artist, and Practical Painter. f⁰. London, Low. 31 s. 6 d.

Bascom, S. Aesthetics; or, the Science of Beauty. New, revised, and enlarged edit. 8⁰. (New York.) London. 7 s. 6 d.

Berthold, C. Die bildenden Künste in ihrem Anschlusse an die Natur. (Natur und Offenbarung. 28. Bd., 3.)

Bes, K. Handleiding behoorende by de elementaire, klassikale teekenmethode voor de lagere of volksschool. 2e gedeelk. 4⁰, 7 bl. en bl. 61—100 net gelith. pl. Groningen, J. B. Wolters. f. 3. 90.

Blümner, H. Laokoon-Studien. 1. Hft. Ueber den Gebrauch der Allegorie in den bildenden Künsten. gr. 8⁰, VI, 91 S. Freiburg i. Br., Mohr. M. 2.

Böhme, K. Der Einfluss der Architektur auf Malerei und Plastik. Ein Buch für Freunde und Studirende der bild. Kunst. Mit zahlreichen eingedr. Illustr. gr. 8⁰. III, 143 S. Dresden, Gilbers. M. 3. 60.

Cassagne, A. Éléments de perspective. 8⁰, 102 p. avec 132 fig. Paris, Fourant et fils.

Charvet. De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin. (Revue des Arts décor. 23.)

Cibrario, C. G. Corso di disegno ornamentale ad uso delle scuole elementari, tecniche, ginnasiali, normali, degli istituti tecnici e professionali. Parte I. f⁰. Con 40 tav. Torino, stamp. Reale di J. Vigliardi. L. 6. —.

Clauson v. Kaas, A. Ueber Arbeitsschulen und Förderung des Hausfleisses. 1. Hft. Bevorw. von B. Brons, L. van der Laan und Th. Raydt. Nebst Unterrichtsvorlagen. gr. 8⁰, VIII, 62 S. mit 1 Steintaf. Bremen, Nordwestdeutscher Volksschriften-Verlag. M. 1. 50.

Decoration in Painting, Sculpture, Architecture and Art Manufactures. New series. Vol. 2. f⁰. London, Low. 6 s.

Delabar, G. Das gewerbliche Unterrichtswesen in Württemberg u. die letzte Landes-Zeichenausstellung in Stuttgart. (Schweizer Zeitschr. f. Gemeinnützigkeit. XXI, 1.)

De Neuville, Rioult. L'archéologie préhistorique et l'anthropologie, dans leurs rapports avec l'histoire. (Rev. des questions histor. Jaenn. ff.)

Egger. Les museés et l'enseignement classique. (Débats 7.)

Fialkowski, N. Geometrische Flächenornamente mit Grundeintheilung. 1. u. 2. Abth. à 2 Hfte. gr. 8⁰. à Hft. 8 Steintaf. Wien, Klinkhardt. à M. —. 60.

Figure Painting in Water-Colours. 4⁰. London, Cassell. 7 s. 6 d.

Fouillée, A. L'art et la nature et la finalité esthétique selon le spiritualisme contemporain. (Revue des deux mondes. 15 nov.)

Gennerich, O. Anleitung zu dem freien perspectivischen Zeichnen nach der Natur, mit besond. Rücksicht auf den Schulunterricht und zugleich für den Selbstunterricht. Mit 1 Hft. von 7 lith. Fig.-Taf. in 4⁰, 8⁰. XV, 116 S. Berlin, Winckelmann & Söhne. M. 3. —.

Geoffroy, J. De la connaissance et de la dénomination des couleurs dans l'antiquité. 8⁰. 35 p. Paris, imp. Hennuyer. (Extr. des Mém. de la Soc. d'anthropologie, t. 2, 2e série.)

Gounod, Ch. L'académie de France à Rome. (La nouv. Revue. 1. janv.)

Grace, A. F. A Course of Lessons in Landscape Painting in Oils. f⁰. London, Cassell. 42 s.

Guéroult, G. Formes, couleurs et mouvements, (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Guhrauer. Die Einführung unserer Schüler in die bildende Kunst und die neuerdings hiefür publicirten Lehrmittel. (Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen, Febr.)

Hamerton, P. G. The elements of beauty in ships and boats. (Portfolio 143 ff.)

Henard, J. L'Architecture à l'École des beaux-arts en 1881. (Réponse à M. Ruprich-Robert.) 8⁰, 23 p. Paris, Ducher et Cie.

Henriet, L. d'. Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels.

Cours moyen. Cahiers No 1—5. 8⁰. à 2 col., 90 p. avec fig. Paris, Hachette et Cie.

Hill. Our Industrial Schools. (Contemporary Review, Jänner.)

Huit, C. Grandeur et décadence de l'art. (Annales de la philos. chrétienne, Decemb.)

Hulme, F. E. Flower Painting in Water-Colours. 4⁰. London, Cassell. 5 s.

Ingress Bell, E. The true relation of the painter's art to architecture. (Art Journal, N. Ser. 14.)

Jouin, H. Une bibliothèque de l'enseignement du dessin. (Journ. des B.-Arts, 4.)

Krause, K. Chr. Fr. Vorlesungen über Aesthetik oder über die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst. Aus dem handschriftl. Nachlasse des Verf. herausg. von T. Hohlfeld u. A. Wünsche. 8⁰, XVI, 392 S. mit 1 Steintaf. Leipzig, O. Schulze. M. 7. —

Launitz, E. von der. Wandtafeln zur Veranschaulichung antiken Lebens und antiker Kunst. Taf. XXII: Doryphoros, Diadumenos und Amazone nach Polyklet. Lith. Imp. f⁰. Kassel, Fischer. M. 6. —.

Lee, V. Belcaro: being Essays on Sundry Aesthetical Questions. 8⁰, p. 282. London, Satchell. 8 s.

Leitch, R. P. and J. **Callow.** Easy Studies in Water Colour Painting: 9 Sketches from nature in Simple Tints. 4⁰. London, Blackil. 6 s.

Leslie, G. D. The artist in relation to his work. (Art Journal, N. Ser. 15.)

Liesegang, E. Die Projections-Kunst für Schulen, Familien und öffentliche Vorstellungen. Nebst einer Anleitung zum Malen auf Glas und Beschreibung opt., magnet., chem. und electr. Versuche. 8. umgearb. und verm. Aufl. Mit 98 eingedr. Holzschn. 8⁰, IV, 195 S. Düsseldorf, Liesegang. M. 5. —.

Luthmer, F. Farbenfreude und Farbenscheu. (Gegenwart, 8.)

Mäuselmann, J. Populäre Farbenlehre für den Gebrauch in Mittelschulen, Gymnasien, Seminarien, Fortbildungs- und Gewerbeschulen, sowie zum Selbstunterricht für Künstler und Laien. Nach den neuesten Ergebnissen der Wissenschaft bearb. Mit 3 (einged.) Holzschn. und 8 Farbenbeilagen. 8⁰, 95 S. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 4. —,

Montferrier, H. G. L'école française de Rome. (L'Art 378.)

Negrin, A. Delle scuole popolari di disegno e plastica, a proposito dell' Esposizione nazionale di Milano: lettura. 8⁰, p. 19. Vicenza, tip. G. Burato.

Picatoste, F. La estética en la naturaleza, en la ciencia y en el arte. Formas elementales. 8⁰, 240 p. Madrid, G. Estrada. 6 y. 8.

Poelchau, O. Der Zeichenunterricht in der Volks- und Kreisschule. Ein Hinweis auf die Bedeutung eines method. Zeichenunterrichts für die niedere Lehranstalten. 8⁰. 11 S. Riga, Kymmel. M. —. 60.

Rau. Ueber das Prinzip des Schönen in der Betrachtung der Natur. (Zeitschr. f. Philosophie u. phil. Kritik 1.)

Regnet, C. A. A. Keim's Mineralmalerei. (Kunst u. Gewerbe 2.)

Die Reorganisation des gewerblichen Unterrichts in Oesterreich. (Kunst u. Gewerbe XVI, 1.)

Ruprich-Robert, V. Réflexions sur l'enseignement de l'architecture en 1881. 8⁰. 48 p. Paris, Ve Morel et Cie.

Schoy. École professionelle des jeunes filles à Bruxelles: Section d'art appliqué. (Journ. des B.-Arts 4.)

Sketches in Water Colours. By Eminent Artists. With full instructions for copying. Edited by an experienced Teacher. 4⁰. London, Blackie. 6 s.

Smith, J. M. The Album of Decorative Figures. 4⁰. London, Low. 21 s.

Statham, H. H. Notes on ornament. I. Analysis. (Portfolio 145.)

Thouvenel, A. Cours de géométrie descriptive à l'usage des élèves-architectes de l'École nationale et spéciale des beaux-arts ou qui se destinent à cette école, entièrement conforme au programme officiel. 1re partie. 8⁰, 93 p. avec fig. Paris, Dunod.

Vanden Bussche, J. E. De la physionomie dans l'histoire et dans les arts. (Revue artistique, 11—12.)

Ueber das Verhältniss von Religion u. Kunst. (Blätter f. literar. Unterhaltung, 6.)

Wilda, E. Gewerbe und Schule. Vortrag, gehalten im k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien. gr. 8⁰, 34 S. Brünn, Winkler. fl. —. 48.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Abel, Eug. Neuere Ausgrabungen in Altofen. (Ungar. Revue, 3.)

Album (l'), documents d'art d'après nature. No 1. Février 1882. 4⁰ à 2 col., 8 p. avec 2 grandes pl. photogr. inaltérables d'après nature, et grav. Paris, imp. Bernard et Cie. Abonn.: Paris et dép., un an 25 fr. étranger, le port en sus. (Parait le 1er et le 15 de chaque mois.)

Alten, F. v. Die Kreisgruben in den Watten der Nordsee. — Ausgrabungen bei Haddien im Feuerland. — Ausgrabungen in Butjadingen auf der Wurth. (Bericht d. Oldenburger Landesver. f. Alterthumskunde 3.)

Annales de la Société historique et archéologique de Château-Thierry. Années 1879—1880. 8⁰, XIII, 266 p. et pl. Arcis-sur-Aube, imp. de la Revue de Champagne et de Brie.

Les artistes anversois. (Revue artistique, 13—14.)

Atti della Commissione conservatrice dei monumenti della provincia di Milano 1880—1881. (Archiv. stor. lombardo VIII, 4.)

Bastian, Mexicanische Alterthümer. (Verhandl. der Berlin. Anthrop. Gesellsch. 1881, Sitzg. 20. März.)

Bellier de la Chavignerie et L. Auvray. Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. (Architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes.) T. 1. 8⁰, à 2 col. 1870 p. Paris, Loones.

Berghaus, A. Zur Geschichte der französischen Caricatur. (Europa, 2.)

Bertolotti, A. Artisti urbinati in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivii romani. 8⁰, p. 70. Urbino, tip. Righi.

Bertrand, E. De pictura et sculptura apud veteres rhetores thesim proponebat facultati litterarum Parisiensi E. B. 8⁰, 120 p. Paris, Thorin.

Bindi, V. Castel San Flaviano (presso i Romani Castrum novum), e di alcuni monumenti di arte negli Abruzzi, e segnatamente nel Teramano: studii storici, archeologici ed artistici. 2 vol. 12⁰. Napoli, tip. Mormile. L. 12. —.

Blümner, H. Die Fortschritte in der antiken Kunstgeschichte während des letzten Jahrzehnts, I. (Grenzboten, 7.)

Boetticher, A. Die neuesten Ausgrabungen der griech. archäol. Gesellsch. (Nord u. Süd, 57.)

Bompiani, Sofia. An etruscan sepulchre near Perugia. (Art Journal, 1.)

Bonnaffé, E. Les Amateurs de l'ancienne France. Le Surintendant Foucquet. 4⁰, 107 p. avec grav., portrait et lettres ornées. Paris, libr. de l'Art.

Bourdery, L. Rapport sur les fouilles d'un tumulus à Liviers. 8⁰, 8 p. et pl. Limoges, imp. Chapoulaud fr. (Extr. au Bull. de la Soc. archéolog. et hist. du Limousin.)

Bretagne Inscriptions métalliques sur les édifices publics des Leuci à l'époque gallo-romaine. (Mém. de la Soc. d'archéol. lorraine. III, Sér. 8.)

Brown, R. The Unicorn: a Mythological Investigation. Illustr. 8⁰. London, Longmans. 3 s.

Brugsch, H. Die neuesten Entdeckungen auf den Pyramidenfeldern von Memphis. (Westermann's illust. deut. Monatshefte. Febr.)

— Die neuesten Funde im ägyptischen Theben. (Vossische Zeitg., Sonntagsbeil. 6.)

Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente. 5e série. T. 3. Année 1880. 8⁰, LIX, 320 p. et pl. Angoulême, Goumard.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 19. Année 1880. 8⁰, 191 p. et cartes. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Bulletin de la Société archéologique de Sens. T. 12. (1880.) 8⁰, 329 p. et 36 pl. Sens, imp. Duchemin.

Cavallari, F. S. Sulla topografia di talune città greche di Sicilia e dei loro monumenti. (Archivio stor. Sicil. N. S. V, 3. 4.)

Catalogue illustré des grands prix de Rome d'après les dessins originaux des artistes. Peinture, sculpture. (1881, 1re année.) 8⁰, 16 p. et 5 croquis. Paris, Baschet. 1 fr. 50 c.

Ceuleneer, Ad. de. Découverte archéologique à Angleur. (Athenaeum Belge, 4.)

Chesneau, E. Albert Dürer. (Revue des deux mondes, 15. Dec.)

Chiapetti, A. La necropoli di Monteroberto. 4⁰, p. 8, con 1 tav. (Notizie degli scavi di antichità, sett. 1880.)

Classical archaeology in America. (Athenaeum, 31. Dec.)

Clément, C. Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques. Illustré de 167 dessins d'après les grands maîtres. gr. 8⁰, 475 p. Paris, Hetzel et Cie. 10 fr.

Collier, L. A Primer of Art. With Illustr. 18⁰, p. 84. London, Macmillan.

Collignon, M. Manuel d'archéologie grecque. 8⁰, 368 p. avec 141 fig. Paris, Quantin. 3 fr. 50 c.

Colvin, S. The amazons in Greek art. (Portfolio, 143.)

Conferenze della società di cultori della cristiana archeologia in Roma. (Bullett. di archeologia crist. Ser. III. Ann. VI, 2. 3.)

Conze. Ueber die Zeit der Erbauung des grossen Altars zu Pergamon. (Monatsb. der. k. preuss. Akad. d. Wiss. Juli, Aug.)

Conze, A. C., **Humann** und R. **Bohn.** Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880 bis 1881. Vorläufiger Bericht. (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, III, 1.)

Conze, A. C., **Humann** und R. **Bohn.** Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880 bis 1881. Vorläufiger Bericht. Mit 4 Taf. f⁰, 55 S. Berlin, Weidmann. M. 8. —.

Il cubicolo di Ampliato nel cimetero di Domitilla. (Bullett. d. archeologia crist. Ser. III, An. VI, 2. 3.)

Day, Lewis, F. On some characteristics of renaissance ornament. (Art Journal, N. Ser. 15.)

De Cessac. Noms de pottiers de vase gallo-romains du département de la Creuse. (Bullet. épigraph. de la Gaule I, 6.)

Del Marmol, E. Fouilles dans un cimetière romain, à Hontoir. Fouilles du Bois-des-Dames, à Morville-Anthée. (Ann. de la Soc. archéolog. de Namur XV, 2.)

Deneken, E. F. Einkehr des Dionysos, Relief im Louvre. (Archäol. Zeitg. 1881, 4.)

De Nieva. La edad de oro de los Arabes en España. (Rivista de España, 334.)

De Pressensé. Une nouvelle exploration des catacombes de Rome. (Débats 7.)

Despac. Notices historiques, archéologiques et artistiques. gr. 16⁰, 194 p. Bordeaux, imp. Ragot.

Dessen. The Discovery of a Viking's Ship. (Journ. of the British Archæol. Association XXXVII, 4.)

Recent discoveries at Pompeji. (Academy, 18. Febr.)

Doerpfeld, W. Untersuchungen am Parthenon. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen VI, 3.)

Domaszewski, A. v. Grabstein eines Centurio aus Carnuntum. (Archäol. epigr. Mittheil. aus Oesterreich V, 2.)

Du Cleuzion, H. L'Art national, étude sur l'histoire de l'art en France; les origines; la Gaule; les Romains. 4⁰, XI, 571 p. avec 10 chromolithogr., 10 pl. tirées à part et 430 grav. intercalées dans le texte et exécutées d'après les dessins de l'auteur. Paris, Le Vasseur. 40 fr. (L'ouvrage formera 2 vol.)

Duhn, F. v. Zu den Amazonenreliefs von Patras und dem Fries von Phigalia. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen VI, 3.)

Durand, J. John Trumbull. (American Art Review, 24.)

Edwards, A. E. The opening at the Pyramid of Meydoom. (Academy 504, 505.)

Engelhardt. Zur Geschichte der christlichen Grabschriften. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Emants, Michael Angelo. (Nederlandsche Kunstbode 49.)

L'epitafio metrico del papa Zosimo sepolto in S. Lorenzo nell' agro Verano. (Bullett. di archeologia crist. Ser. III, Ann. VI, 2. 3.)

Fagan, L. Pietro Ghezzi. (Portfolio 144.)

Farabulini. Archeologia ed arte rispetto a un raro monumento greco rappresentante le principali storie del Redentore e della Vergine. (Gli Studî in Italia, Dec.)

Flach. Alexandrinische Kunst u. Wissenschaft unter Ptolemäus Philadelphus. (Deutsche Revue, März.)

Förster, B. Neues aus Pergamon. (Zeitschr. f. bild. Kunst. Beibl. 15.)

Furtwängler, A. Notizen aus England. (Archäol. Zeitg. 1881, 4.)

Gebhard, W. Vasenfragmente im herzoglichen Museum zu Braunschweig. (Archäol. Zeitg. 1881, 4.)

Geffroy. Oenomaos, Pelops et Hippodamie, vase peint inédit. (Mélanges d'archéologie 5.)

Geiger, L. Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. (Allgem. Geschichte in Einzeldarstellungen, 41. Abth.) gr. 8⁰, S. 1 bis 144 m. eingedr. Holzschn., 4 Holzschn.-Taf. u. 3 Facsm. Berlin, Grote. M. 3. —.

Ghirardini. Di un bassorilievo icratico scoperto sull' Esquilino. (Bullet. della Comm. archeol. comunale di Roma, IX, 4.)

Grolleau, P. Une étude archéologique. 8⁰, 23 p. Nantes, imp. Forest et Grimaud.

Gozzadini, G. Note archeologiche per una Guida dell' Apennino Bolognese. 8⁰, p. 30. Bologna.

Guérin, V. Le tombeau des Rois à Jérusalem. (Bullet. de l'Académie des Inscriptions, juillet-septemb.)

Guillemot, A. Adrien Dubouché. (Revue des Arts décorat., 19.)

Guthe, H. Die Ausgrabungen des deutschen Palästina-Vereins bei Jerusalem. (Allg. evang. Kirchenzeitg., 43.)

Hack. Die Verkündigung Mariä als Rechtsgeschäft. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Handelmann. Antiquarische Miscellen. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schleswig-Holstein-Lauenburg. Geschichte, II.)

Hauser, Karl, Baron. Die Mithras-Höhle in St. Urban ob Glaneck in Kärnthen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm. N. F. VIII, 1.)

Havard, H. L'Art à travers les mœurs. Illustrations par C. Goutzwiller. 4⁰, II, 406 p. avec 23 pl., hors texte et nombreuses grav. Paris, Quantin. 25 fr.

Helbig, W. Scavi di Orvieto. (Bullett. dell' instit. di corresp. archeol., XII ff.)

Henzlmann. Entdeckungen in Grosswardein. (Ungarische Revue, Octob.)

Heydemann, H. Gigantomachie auf einer Vase aus Altamura. Mit einer lith. Doppeltafel. (6. Hallisches Winckelmannsprogramm.) 4⁰, 20 S. Halle, Niemeyer. M. 2. —.

Hirschfeld, O. Inschriften aus Carnontum. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich, V, 2.)

The Holkham bust of Thucydides. (Antiquary, Jänn.)

Holm. Il rinascimento italiano e la Grecia antica: discorso. (Annuario della R. Università degli studii di Palermo per l'anno accademico 1880—1881.)

Holweda, A. E. J. Olympische Studien. (Archäol. Zeitg. 1881, 3.)

— Schliemann's Troie. (De Gids, Febr.)

Hülsen, Ch. Bleitafel mit Verwünschungsformeln. (Archäol. Zeitg. 1881, 4.)

Hungerford Pollen, J. Childhood and art. (Art Journal, N. Ser. 15.)

Jouin, H. Charles Clément. (Journal des B.-Arts, 24.)

Iscrizioni dalmate d'epoca veneziana. (Bullet. di archeologia et storia dalmata, IV, 12.)

Jurgiewitsch, L. Lettre à M. Egger sur deux inscriptions de Crimée. 8⁰, 8 p. Paris, Didier et Cie. (Extr. de la Revue archéolog., avril 1881.)

Krell, P. F. Professor Lübke und die deutsche Renaissance. (Augsb. Allg. Zeitg., Bd. 26 ff.)

Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts. Biographien und Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Fachgenossen, herausgegeben von R. Dohme. 1. Lfg. 4⁰, 36 S. mit eingedr. Holzschn. Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

La Blanchère, R. d. Nouvelles inscriptions inédites de la Valle di Terracina. 8⁰, 7 p. Paris, Didier et Cie. (Extr. de la Revue archéologique, février 1881.)

Lackowitz, W. Die Familie Bibiena. (Vossische Zeitg., Sonntagsbeil. 5.)

Lacroix, P. XVIIe siècle, lettres, sciences et arts (France, 1590—1700). Ouvrage illustré de 17 chromolith. et de 300 grav. sur bois, dont 16 tirées hors texte, d'après les monuments de l'art de l'époque. 4⁰, VIII, 586 p. Paris, Firmin-Didot et Cie. 30 fr.

Lange, K. Tempelsculpturen von Sunion. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, VI, 3.)

Laurière, J. de. La Société française d'archéologie en Franche-Comté. 8⁰, 46 p. avec dessins et pl. Tours, imp. Bouserez. (Extr. du Bull. monum., Nos 1 et 2, 1881.)

Lauth. Neues von den Pyramiden. (Augsb. Allg. Zeitg., Bd. 338 ff.)

— Schatzfunde. (Augsb. Allg. Zeitg., Bd. 45.)

Lavabo, das, und seine Kunstformen. (Kirchenschmuck, XIII, 2 ff.)

Lejeune. Monographie archéo-histor. de l'ancienne abbeye de S. Pierre à Lobbes 654—1794. (Documents et rapport de la Société paléont. de Charleroi, XI ff.)

Lenormant, Franç. Les terres cuites de Tarente. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Lessing, J. Westöstliche Kunstformen. (Westermann's Monatshefte, Jänn.)

Libro (Il) dell' arte: testo di G. Mongeri. Sarà un vol. in 4⁰ obl. di circa 250 tav., diviso in 4 parti: I. Antichità; II. Medio evo; III. Il Risorgimento: a) in Italia; b) al di là delle Alpè; IV. Arte contemporanea. Si pubblica per disp. à L. 2. —. a ciascuna. Milano, U. Hoepli.

Lolling, H. G. Inschriften aus dem Peiräius. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 3.)

Löwi, Fr. Bericht über die Antiken von Salzburg. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich, V, 2.)

Lorek-Popelken. Die Gräberfelder von Popelken und Biothen, Kr. Wehlau. (Sitzungsber. der Alterth. Gesellschaft Prussia zu Königsberg, XXXVII.)

Lovatelli. Un antica stela votiva con Minerva di bassorilievo avente sul capo la Gorgone. (Bullett. della Comm. archeol. comun. di Roma, IX, 4.)

Ludlow. Les explorations de l'institut archéolog. d'Amérique au Méxique et à Assos. (Revue archéol., décemb.)

Lübke. Ein deutscher Mäcen. (Gegenwart, 48.)

Lüssner, M. Prähistorische Bauten im Horovicer Verwaltungs-Bezirke. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss. N. F. VIII, 1.)

Lurdy, S. P. Monumental Christianity; or, the Art and Symbolism of the Christian Church. With Illust. 2nd edit. with Additions. 4⁰. (New York.) London. 42 s.

Mallet, J. Une nouvelle espèce de phalères. 8⁰, 20 p. et 2 pl. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e série, t. 14.)

Mancini, G. Vita di Leon Battista Alberti. 16⁰, p. VI, 573. Firenze, G. C. Sansoni. L. 5. —.

Manjarres, J. Las bellas artes. Historia de la arquitectura, la escultura y la pintura. 2e edicion, aumentada. 4⁰. LXVIII, 298—84—148 —96 p. Madrid, Murillo.

Mantovani, G. Notizie archeologiche bergomensi per l'anno 1880 e parte del 1881. 8⁰, p. 47 con tav. illustr. Bergamo, tip. Gaffuri e Gatti.

Marcel. Tombes caveaux de l'âge de pierre. (Anzeig. f. schweizer. Alterth.-Kunde, 1.)

Margadant, J. Pompeji. (De Gids, Jänn.)

Masj. Il rinascimento in Italia. (Rassegna settimanale, 206 ff.)

Mélanges archéologiques. Première série. 8⁰. 23 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de France, 1880.)

Melani, A. Storia dell' arte nell' antichità. (Il Bibliofilo, num. 3.)

Mémoires de la Société d'archéologie lorraine et du Musée historique lorrain. 3e série. 9e vol. 8⁰, XXI, 362 p. et pl. Nancy, imp. Crepin-Leblond.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre. 1881. 9e vol. 8⁰, XXIII, 340 p. et pl. Bourges, imp. Pigelet et fils et Tardy.

Mémoires de la Société des antiquaires de l'ouest. T. 3 (de la 2e série). Année 1880. 8⁰, 495 p. et pl. Poitiers, Druineaud.

Mémoires de la Société d'histoire, d'archéologie et de littérature de l'arrondissement de Beaune (1879—1880). 8⁰, 243 p. Beaune, imp. Batault-Morot.

Ménant, J. Les fouilles de M. de Sarsec en Mésopotamie, Antiquités Chaldéennes. (Gaz. des B.-Arts, décemb.)

Merril's Exploration in Palestine. (Athenäum, 14. Jänn.)

Milchhoefer, A. Inschriften aus Kleitor u. Orchomenos. (Mitth. d deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 3.)

— Spartanische Kunstwerke. (Archäol. Zeitg., 1881, 4.)

Mithrasheiligthum, das, in Friedberg. (Corresp.-Bl. d. Gesammtver. d. deut. Gesch.-Ver. zu Darmstadt, 1881, 9.)

Mongeri, G. La résidence d'un patricien Milanais au commencement du XVIe siècle. Aujourd'hui Casa Ponti. (L'Art, 362 ff.)

Mordtmann, J. H. Inschriften aus Kallipolis. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 3.)

Morel-Fatio. Les sépultures de Chamblandes. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Mortillet, G. et A. de. Musée préhistorique. Photogravures Michelet. gr. 8⁰, 217 p. et 100 pl. de fig. Paris, Reinwald. 35 fr.

Moura. Notes d'archéologie cambodgienne. Revue de l'extrême orient, 15 janv.)

Mowat, R. Les Inscriptions militaires d'Amiens, à propos d'un nouveau monument de la légion XXI Rapax. 8⁰, 16 p. Paris, Didier et C. (Extr. de la Revue archéologique, sep. et oct. 1881.)

Müntz, E. Les Précurseurs de la Renaissance. 4⁰, VIII, 255 p. avec 21 pl. hors texte et 53 grav. Paris, Rouam. 20 fr.

— Une rivalité d'artistes au XVIe siècle: Michel-Ange et Raphaël à la cour de Rome, I. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Niemann, A. Bakchen u. Thyrsosträger. (Grenzboten, 12 ff.)

Oliphant, L. The Land of Khemi: Up and Down the Middle Nile. With Illustr. 8⁰, p. 266. London, Blackwoods. 10 s. 6 d.

Orsi, Paolo. Scoperte archeologico-epigrafiche nel Trentino. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich, V, 2 ff.)

Paap. Romanstyl. (Nederlandsche Spectator, 2.)

Παραδοπουλος Κεραμευς, Α. Ἐπιγραφαὶ ἐξ Ἰωνίας καὶ Λυδίας. (Mittheil. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 3.)

Parrocel, E. L'Art dans le Midi; Des origines et du mouvement artistique et littéraire jusqu'au XIXe siècle. 8⁰, XXVIII, 181 p. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Pasini, A. Studii sul frontale dell' altar maggiore in San Marco. 8⁰, p. 54. Venezia, tip. dell' Immacolata. L. 1. —.

Pecht, Fr. Revue des années artistiques 1880 et 1881 en Allemagne. (L'Art, 367.)

Pelliccioni, G. Un archeologo romano della prima metà del secolo: Emiliano Sarti. (Nuova Antologia, 15. Nov.)

Peny. Rapport sur la découverte d'une villa romaine à Morlanwelz. (Documents et rapp. de la Soc. paléontol. de Charleroi XI.)

Perlen christlicher Kunst. Meisterwerke deut. Malerei und Bildhauerkunst aus dem 15. und 16. Jahrh. Zum ersten Male veröffentlicht. (In ca. 20 Lfgn.) f⁰. 1. Lfg. 3 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text. München, Kellerer in Comm. M. 3. 60.

Petersen. Der Reliefschmuck der Hekate von Hermannstadt. (Archäol. epigr. Mittheil. aus Oesterreich, V, 2.)

Petrie, E. Fl. Excavations at the pyramids. (Academy 502.)

Pettine adorno di simboli cristiani trovato in Chiusi. (Bullett. di archeologia crist. Ser. III. Ann. VI, 2. 3.)

Pigorini. Terramara e sepolcreto dell' età di bronzo nel Bolognese. (Bullettino di paletnologia italiana, num. 9—11.)

Piot. Un règlement de la corporation des artistes, à Mons, en 1592. (Bull. de l'Acad. royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique, No 8.)

Poggi. Inscription gallo-latine de Monza en Cisalpine. (Bullet. épigr. de la Gaule, I, 6.)

Porro, Guil. Leonardo da Vinci. Libro di annotazioni e memorie. (Archivio stor. Lombardo, VIII, 4.)

Prost, A. Note sur deux monuments dédiés l'un au dieu Cissonius, l'autre à la déesse Mogontia. 8⁰, 25 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des Antiquaires de France, t. 4.)

Puchstein, O. Kyrenäische Vasen. (Archäol. Zeitg. 1881, 3.)

Purgold, K. Nike aus Megara. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 3.)

Pyl, Th. Der Kunstgeschmack zur Zeit Hadrians und der Gegenwart (m. Berücksicht. d. Romans „der Kaiser“ von G. Ebers). (Samml. kunstgewerbl. und kunsthist. Vorträge, No 4.) 8⁰, 50 S. Leipzig, Schloemp. M. 1. —.

Quiquerez. Une pierre à écuelle à Sornetan. (Anzeig. f. schweizer. Alterth.-Kunde, 1.)

Ravioli, Camm. Alcune osservazioni dirette al signor Cesare Quarenghi dal cav. C. Ravioli sopra tre punti, che questo concernono e che leggonsi nella Rassegna bibliografica e nelle Cinte murali di Roma da quello pubblicate. (Il Buonarroti, Ser. II, XIV, Dic. 1880; Ser. III, I, Quad. 1.)

Recueil des notices et mémoires de la Société archéologique au département de Constantine (10e vol. de la 2e série; 20e vol. de la collect.) 1879—1880. 8⁰, XVII, 270 p. et 31 pl. Paris, Challamel aîné.

Regazzoni. Nuovi scavi nella stazione palustre della Lagozza. (Bullettino di paleontologia italiana, num. 9—11.)

Richter, Chr. Handbuch der christlich-kirchl. Archäologie für Freunde des kirchl. Lebens, insbesondere für Lehrer, Seminaristen und Präparanden. Mit eingedr. Holzschn.-Abbild. 8⁰, IV, 304 S. Langensalza, Schulbuchh. M. 3. —.

Rust-Wernigerode. Andreas Schlüter als Baumeister und Bildhauer. (Pallas, Zeitschr. des Kunstg.-V. zu Magdeburg, III, 1.)

Rivista archeologica della provincia di Como. (Archiv. stor. Lombardo, VIII, 4.)

Saalborn. Resultat der prähistor. Forschungen in u. am Kreise Sorau. (Neues Lausitzisches Magazin, LVII, 2.)

Sachau. Palmyrenische Inschriften. (Zeitschr. d. deut. morgenländ. Gesellschaft, XXXV, 4.)

Dello scavo fatto nell' antica basilica di S. Lorenzo per collocare il sepolcro di Pio IX e dei papi quivi deposti nel secolo quinto. (Bullett. di archeologia crist., Ser. III, Ann. VI, 2. 3.)

Schneider, L. Eine Küchenabfallgrube bei Bydzow. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F. VIII, 1.)

Schneider, Rob. Antikensammlung auf Schloss Tersatto bei Fiume. (Archäol. epigr. Mitth. aus Oesterreich, V, 2.)

Seibt, G. K. W. Studien zur Kunst- und Culturgeschichte. I. Hans Sebald Beham, Maler und Kupferstecher (geb. 1500 zu Nürnberg, † 1550 zu Frankfurt a. M.) und seine Zeit. — Deutsche Trinkgläser des 16. und 17. Jahrh. 8⁰, 64 S. Frankfurt a. M., Keller. M. 1. —.

Simpson. A sculptured tope on an old stone at Dras, Ladak. (Journal of the Roy. Asiatic Society, XIV, 1.)

Schmidt, Joh. Mittheilungen aus Griechenland. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 4.)

Smith, W. J. The Roman villa at Wingham. (Antiquary, Decemb.)

Siècle (le) illustré, album périodique des arts. 1re année. N⁰ 1. (Déc. 1881.) 4⁰, à 2 col., 16 p. avec grav. Paris, imp. Bernard. (Abonn.: Paris (52 num.) un an, 24 fr. —; étranger, un an 30 fr. —.)

Soutzo, C. Coup d'œil sur les monuments antiques de la Dobbrudja. (Revue archéol., 10.)

Sparvel-Bayly. Monumental Brasses. (Antiquary, Jänn.)

Springer, A. Humanistische Studien. (Im neuen Reich, 52.)

Stackelberg, N. v. Otto Magnus v. Hackelberg. Schilderung seines Lebens und seiner Reisen in Italien und Griechenland. Nach Tagebüchern und Briefen dargestellt. Mit einer Vorrede von K. Fischer. Mit Stackelberg's photog. Bild nach Vogel von Vogelstein. gr. 8⁰, XII, 444 S. Heidelberg, C. Winter. M. 9. —.

Stowe, Edw. Charles I. as an art collector. (Art Journal, N. Ser., 14 ff.)

Sweetser, M. F. Artist Biographies. Vol. I: Raphael, Leonardo da Vinci, Michael Angelo; Vol. 2: Titian, Guido Reni, Claude Lorraine; Vol. 3: Sir Joshua Reynolds, Turner, Landseer; Vol. 4: Dürer, Rembrandt, Van Dyck; Vol. 5: Fra Angelico, Murillo, Allston. Illustr. edit. 12⁰. (Boston) London. Each vol. 7 s. 6 d.

Swoboda, H. Inschrift des Arkadius u. Honorius. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, VI, 3.)

Trau, Fr. Römische Inedita. (Numismat. Zeitschr., XIII, 2.)

Treichel, A. Prähistorische Funde in Westpreussen. (Aus: „Verhandl. d. Berliner anthropolog. Gesellsch.") 8⁰, 16 S. Berlin. M. —. 60.

Vigouroux. La bible et les découvertes modernes en Paléstine. (Polybiblion, Novemb.)

— Les Éthéens de la Bible; leur histoire et leurs monuments d'après des découvertes récentes. (Revue des questions histor., janv, févr., mars.)

Visconti, C. L. Di un simulacro del do Semo Sancus, acquistato da S. S. Leone XIII pel museo Vaticano. (Studi e documenti di Storia e di Diritto, II, 2—4.)

Vouga. Menhirs et pierres à écuelles de la côte occidentale du lac de Neufchatel. (Anzeig. f. schweizer. Alterth.-Kunde, 1.)

Wagner, E. Neptun im Gigantenkampf auf römischen Monumenten. (Westdeutsche Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, 1, 1.)

Waldstein. Dédale ou l'Artemis de Délos. (Revue archéol., déc.)

Weber, Aug. Souvenirs de quelques galeries romaines. (L'Art, 364 ff.)

Weisgerber, H. Note sur quelques monuments archéologiques du Sahara. 8⁰, 20 p. et pl. Paris, Didier et Cie. (Extr. de la Revue archéologique, juillet 1881.)

Wessely, J. E. Weihnachten in der darstellenden Kunst. (Vom Fels zum Meer, I, 4. 5.)

Wilson, Ch. H. Life and Works of Michelangelo Buonarroti. 2nd edit. With Ports., Illustr. and Index. 8⁰, p. 624. London, Murray. 15 s.

Winckelmann's, J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums, nebst einer Auswahl seiner kleineren Schriften. Mit einer Biographie Winckelmann's und einer Einleitung versehen von J. Lessing. 2. Aufl. gr. 8⁰, XXXII, 387 S. Leipzig, Koschny. M. 4. —.

Yriarte, Ch. Rimini; un condottiere au XVe siècle; Études sur les lettres et les arts à la cour des Malatesta d'après les papiers d'État des archives d'Italie. gr. 8⁰, XVI, 460 p. et 200 dessins d'après les monuments du temps. Paris, Rothschild. 25 fr.

Zeitschrift, westdeutsche, für Geschichte und Kunst. Herausg. von F. Hettner und K. Lamprecht. 1. Jahrg. 1882. (Pick's Monatsschrift, 8. Jahrg.) 4 Hefte. gr. 8⁰, 1. Hft., 121 S. m. 3 Steintaf. Nebst Correspondenzbl. 12 Nrn. à $1/4$—$1/2$ Bogen. Trier, Lintz. M. 10. —.

IIª. Nekrologie.

Bakker Korff, A. H., holländischer Maler. (Courrier de l'Art, II, 8.)

Biefve, Ed. de, belgischer Maler. (L'Art moderne 7. Journal des B.-Arts, 4.)

Blanc, Charles, Kunstschriftsteller. (Lefort, Gaz. des B.-Arts, févr. C. v. F., Zeitschr. für bild. Kunst, B. 19.)

Cahier, Charl., Archäologe. (Darcel, Chron. des Arts, 11.)

Chadt, Jos., Emailleur. (Blätter f. Kunstgew., XII, 2.)

D'Adda, Marchese Gerolamo, Kunstschriftsteller. (C. Brun, Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 5.)

Dupré, Giov., Bildhauer. (Boito, Nuova Antol., 15. Jän.)

Eckert, Jakob, Bildhauer. (Augsb. Allg. Zeitg., B., 89.)

Fröhlich, Ernst, Maler. (Augsb. Allg. Ztg., B., 82.)

Gensler, Martin, Maler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 18.)

Gruner, Ludw., Kupferstecher. (Augsb. Allg. Ztg., B., 71.)

Jerichau-Baumann, Elisabeth, Malerin. (Sigurd Müller, Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 7.)

Imer, Édouard, Maler. (Michel, André, in Courrier de l'Art, II, 4.)

Knabl, Jos., Bildhauer. (Wartburg, VIII, 11. 12.)

Longpérier, Adr. de, Archäologe. (Rayet, Gaz. des B.-Arts, févr.)

Michiels, Aug., Kunsthistoriker. (Hansen, C. S., Opdracht aan Aug. Michiels, De Vlamsche Kunstbode, 11.)

Prévost de Longpérier, H. Ad., Archäologe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 20.)

Süss, Gustav, Maler, Illustrator und Dichter. (Blanckarts, Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 14.)

Wagmüller, Mich., Bildhauer. (Pecht, Augsb. Allg. Ztg., B., 7.)

III. Architektur.

L'architetto Lazzaro Palazzi a Bellinzona. (Bollettino storico della Svizzera italiana, num. 8.)

Architettura (L') moderna e l'industria metallurgica. Anno I, num. 1. Milano, tip. degli operai. 4⁰. Esce il 5 e il 20 d'ogni mese. Anno L. 6. 50.

Arcioni. Ristaurazione della Rotonda di S. Maria in Brescia; lettera. (Commentarii dell' Ateneo di Brescia per l'anno 1881.)

Atz. Die Burgruine Hocheppan. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., VIII, 1.)

Auber. Les Églises de Niort, revue critique et archéologique. 8⁰, 16 p. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e sér., t. 14.)

Auer, Hans. Andrea Palladio. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 3.)

Baignères, A. L'architecture moderne à Vienne, à propos de l'incendie du Ringtheater. (Revue polit. et littér., 17. déc.)

Barichella, V. Andrea Palladio e la sua scuola, cenni. 4⁰, p. 72. Lonigo, tip. Gaspari. L. 3. 50.

Barry, E. M. Lectures on Architecture delivered at the Royal Academy. With Portr. and Illustr. 8⁰, p. 434. London, Murray. 16 s.

Bethke, H. Architektonisches Allerlei. Enth.: Baudetails, neuere Dach- u. Deckenconstructionen, Grundrisse, Ziergebäude. Zum Gebrauche für Praktiker herausgeg. In ca. 6 Lfgn. 1. Lfg. f⁰, 10 Steintaf. Dresden, Gilbers. M. 3. —.

Boermann, R. Neue Untersuchungen am Erechtheion zu Athen. (Mitth. des deut. archäolog. Instit. in Athen, VI, 4.)

Bohn, R. Der Tempel der Athena Polias zu Pergamon. Mit 3 Kupfertaf. (Aus: Abh. d. k. Acad. d. Wiss. zu Berlin), gr. 4⁰, 12 S., m. 2 eingedr. Holzschn. Berlin, Dümmler. M. 2. —.

Bohnstedt, L. Das Stadt-Theater in Riga. Mit 5 Kupfertafeln, f⁰, 6 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 8. —.

Bosseboeuf, L. A. Le château et la Sainte-Chapelle de Champigny-sur-Veude (Indre-et-Loire), notice historique et archéologique. 8⁰, 111 p. et grav. Tours, Bousrez.

Burckhardt, A. Das Schloss Vufflens. (Mitth. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, 21. Bd., 3. Hft.) gr. 4⁰, 26 S. m. 4 Steintaf. Zürich, Orell, Füssli & C. in Comm. fr. 3. 50.

Chabat, P. et F. **Monmory.** La Brique et la Terre cuite, étude historique de l'emploi de ces matériaux, fabrication et usages, motifs de construction et de décoration choisis dans l'architecture des différents peuples. f⁰, 171 p. avec 39 fig. Paris, Morel & Cie.

Chester. The early Christian church at Philae. (Academy, 11. Febr.)

Chipiez. L'architecture et l'étude de la génération des styles. (Rev. des arts décorat., janv.)

Cipolla, C. Antico progetto per la facciata di S. Anastasia. (Archivio Veneto, XXII, 2.)

Cittadella. Pietro Selvatico nell' architettura: memoria. (Atti del Reale Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti, dal nov. 1880 all' ottobre 1881.)

De Ninno, G. Vita e opere dell' architetto P. Mastropasqua. Giovinazzo, tip. dell' Ospizio.

Desjardins, E. La Date de la basilique de Nîmes. 8⁰, 11 p. et pl. Paris, Didier et Cie. (Extr. de la Revue archéol., août 1881.)

Di alcuni architetti militari luganesi dei sec. XV e XVI. (Bollettino storico della Svizzera italiana, num. 8.)

Di Giovanni, V. La chiesa di Santo Spirito o dei Vespri, in Palermo. (Nuove Effemeridi Siciliane, fasc. XXXIV a XXXVI, vol. XII.)

— Sopra alcune porte antiche di Palermo. (Arch. stor. Siciliano, VI, 1. 2.)

Distel, Th. Zur Baugeschichte des Schlosses zu Meissen. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 2.)

Dörpfeld, W. Die Proportionen und Fussmaasse griechischer Tempel. (Archäol. Ztg., 1881, 4.)

Edwards, A. B. The early christian church at Philae. (Academy, 510.)

Entwickelung, die, des Hildesheimer Profanbaues bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Holzarchitektur. gr. 8⁰, 40 S. Hildesheim, Laz. M. —. 80.

Ewerbeck, F. Architektonische Studien an Bauwerken des Mosellandes. (Zeitschr. für bild. Kunst, 4 ff.)

Fabricius, E. De architectura graeca commentationes epigraphicae. Adjecta est tabula (lith.) gr. 8⁰, III, 26 S. Berlin, Weidmann. M. 2. 40.

Florence, the shepherd's tower. (Art Journal, N. Ser., 14.)

Fricke, A. Wohngebäude für Stadt und Land in Façaden, Grundrissen, Durchschnitten und Details. Mit Beiträgen von H. Kämmerling, F. Stock u. A. 8. Aufl. (In 24 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 3 Steintaf. mit lith. Titel. Leipzig, Scholtze. M. —. 80.

Fritsch, K. E. O. Denkmäler deutscher Renaissance. (In 6 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 25 Lichtdrucktaf. Berlin, Wasmuth. M. 25. —.

Gallia. Il duomo vecchio di Brescia: cenni. (Commentarii dell' Ateneo di Brescia per l'anno 1881.)

Geymüller. Cordiani, il vero nome di Anto. da Sangallo il giovane. (Il Buonarroti, num. 11—12.)

Gredilla. Basilica de Santa Maria la Mayor en Roma. (Boletin histórico, 1.)

Guérin, V. Le temple de Jérusalem. (Bullet. de l'Acad. des inscript., août, sept.)

Haupt, Rich. Ein Schmerzensschrei a. Schleswig-Holstein. Die Kirche zu Hütten. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 15.)

Hauser, A. Ueber die Verwendung von Terracotten am Geison und Dache griechischer Bauwerke. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museum, 197.)

Hettner, F. Die römischen Thermen in St. Barbara bei Trier. (Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, I, 1.)

Hirschfeld, Georg v. Die hervorragendsten Alterthümer des Regierungsbez. Marienwerder in Lichtdruckabbildungen. (Zeitschr. d. hist. Ver. für d. Reg.-Bez. Marienwerder, 1881, 4.)

Holtzinger, H. Ueber den Ursprung und die Bedeutung der Doppelchöre. Eine Studie aus der Baugeschichte des Mittelalters. (Beiträge

zur Kunstgeschichte, 5. Hft.) 8⁰, 30 S. Leipzig, Seemann. M. 1. —.

Ihne und **Stegmüller.** Schloss Hummelshain, Sommerresidenz des Herzogs von Altenburg. (Deut. Bauztg., 18.)

Ilg, A. Zur Baugeschichte der Kirche in Maria-Zell. (Kirchenschmuck, 12.)

Josse, H. La Chapelle sépulcrale des seigneurs de Soyecourt, dans l'ancienne église abbatiale de Corbie. 8⁰, 14 p. Amiens, imp. Douillet. (Extr. du Bull. de la Soc. des antiquaires de Picardie, 1881, 2.)

Issel, H. und J. **Krusewitz.** Fassadenbau der italienischen Renaissance. (In 20 Hftn.) 1. Hft. gr. 4⁰, 4 Steintaf. Leipzig, Scholtze. M. 1. 20.

Ivanetič, Franz. Die Pfarrkirche dell' Assunzione di Nostra Donna in Villa Lagarina. (Kirchenschmuck, XIII, 1.)

Knoke, F. Die Kirche zu Waldau. (Christl. Kunstblatt, 2.)

Kovats, E. Wiener Architektur-Strömungen. (Allg. Kunst-Chronik, 6.)

Lachner, C. Die Holzarchitektur Hildesheims. (In ca. 9 Hftn.) 1. Heft. Der Rathsbauhof. 8⁰ u. 16 S. mit 3 Taf. Hildesheim, Borgmeyr. M. 1. 40.

Lanciani. Il Pantheon e le terme di Agrippa. (Nuova Antologia, 15. Febr.)

La Roche, E. Zur Baugeschichte der Façade des Basler Münsters. (Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters, 2. Hft.) gr. 8⁰, 45 S. m. 5 Photolith. Basel, Schwabe. fr. — 80.

Laspeyres, P. Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. Mit Unterstützung d. k. preuss. Ministeriums f. geistl. Unterrichts- u. Medicinal-Angelegenheiten herausgegeben. Nach älteren Publicationen und neuen Aufnahmen v. W. Bubeck u. A. 1. Thl. (12 Hfte.) 1. Hft. f⁰. (6 Steintafeln mit IV, 4 S. Text.) Stuttgart, Spemann. M. 2. 50.

Lefebvre, F. A. La Chartreuse de Notre-Dame des-Prés, à Neuville sous Montreuil-sur-Mer. 8⁰, XVII, 522 p. et pl. Paris, Bray & Retaux.

Lefroy, W. Ch. The ruined abbeys of Yorkshire. (Portfolio, 145.)

Lieblein, F. Die Renovation d. Roth'schen Hauses (früher zum Einhorn genannt) in Schweinfurt. (Deut. Bauztg., 24.)

Lingg. Antikes Theater. (Gegenwart, 47.)

Lübke, W. Ein Bahnbrecher der Renaissance in Schlesien. Wendel Rosskopf. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl. 21.)

Lützow, C. v. Die Reform des modernen Theaterbaues. (Gartenlaube, 5.)

Mayreder, Bender u. **Holtzinger.** Pienza. (Allg. Bauztg., 3. 4.)

Meitzen, Aug. Das deutsche Haus in seinen volksthümlichen Formen. Mit einer lithogr. Kartenskizze und 6 lith. Taf. (Aus: „Verhandl. des deutschen Geographen-Tages"). gr. 8⁰, 34 S. Berlin, G. Reimer. M. 1. 60.

Middleton, J. H. The Djana or great mosque of Cordoba. (Academy, 498.)

Mongeri, G. La residenza d'un insigne patrizio milanese al principio dal sec. XVI, ora casa Ponti: notizie raccolte. 8⁰, p. 44 con 3 incis. Milano, tip. L. Bortolotti e C. (Dall' Archivio storico Lomb., fasc. XXXI.)

Möckel, G. L. Die Johanneskirche zu Dresden. 20 photolith. Blatt Ansichten, Grundrisse und Details, mit übersichtl. Zusammenstellung der Herstellungskosten. f⁰, (2 S.) Dresden, Gilbers. M. 20. —.

Nardoni, L. Di alcune sotterranee confessioni nelle antiche basiliche di Roma, sconosciute per vari secoli. (Studi e documenti di Storia e di Diritto, II, 2—4.)

Negrin, A. Sullo stilo futuro dell' architettura italiana: ricerche di C. Boito, a proposito di lettere artistiche, pubblicate dall' onor. don Bald. Odescalchi: Considerazioni lette nell' accademia Olimpica. 8⁰, p. 36. Vicenza, tip. G. Burato.

Neumann, Dr. W. A. Die Patina der Innenwände von St. Stephan. (Wiener Dombauver.-Bl., 9.)

Nieuwenhuis, H. J. Betrachtungen über die Dachabdeckung der Seitenschiffe und Chorkapellen an grösseren u. an reduzirten Kathedralen mit spezieller Berücksichtigung des Domes zu Utrecht. (Deut. Bauztg., 10.)

Oberhaus. Die Filialkirche von Haus im Ennsthale. (Kirchenschmuck, 12.)

Ohnefalsch-Richter, M. Ein altes Bauwerk bei Larnaka. (Archäol. Ztg., 1881, 4.)

Opderbecke, Ad. Die Bauformen des Mittelalters in Sandstein. 36 lith. Bl. mit Text. f⁰, 8 S. Weimar, Voigt. M. 10. 50.

Parker, J. H. ABC of gothic Architecture. 2nd edit. with Index. 16⁰. London, Parker. 3 s.

Patricolo, G. La chiesa della Trinità di Delia presso Castelvetrano; monumento del secolo XII, scoverto il 31 marzo 1880. 4⁰, p. 18 e 1 tav. Palermo, tip. Virzi. (Dall' Arch. stor. Siecl., anno V.)

Portig, G. Antike und christliche Weltanschauung in der Baukunst, mit besonderer Berücksichtigung des Parthenon u. des Kölner Domes. (Samml. v. Vorträgen, herausg. von W. Frommel und Fr. Pfaff. 6. Bd., 9. Hft.) 8⁰, 40 S. Heidelberg, C. Winter. M. —. 80.

Pouan, B. T. Notice sur la chapelle de Notre-Dame des Sept-Dormants à Marmoutier. 12⁰, 96 p. Tours, Mame & fils.

Pürgg. Pfarrkirche, die, St. Georg zu Pürgg. (Kirchenschmuck, 11.)

Rahn. Das Baptisterium von Riva S. Vitale. (Anzeig. f. schweizer. Alterthumskunde, 1.)

Read, Ch. Salomon de Brosse, l'architecte de Henri IV et de Marie de Médicis. 8⁰, 34 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 41.)

Redtenbacher. Studien über verschiedene Baumeister der Renaissance. (Allg. Bauztg., 1. 2.)

Reichensperger, A. Zur neuern Geschichte des Dombaues in Köln. Mit 1 lith. Bildtaf. gr. 8⁰, IV, 65 S. Köln, Bachem. M. 1. —.

Reinhardt, R. Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 15.—17. Jahrhundert. Genua. Mit Aufnahmen von H. Halmhuber, A. Widmann u. a. Architekten. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. gr. f⁰, 20 Lichtdrucktafeln. Berlin, Wasmuth. M. 28. —.

Reiseaufnahmen, architektonische, aus Trier und dem Elsass, gesammelt und gezeichnet unter Leitung der Prof. Ewerbeck und Henrici, von den Studirenden der Architekturabtheilung an der kgl. techn. Hochschule zu Aachen. (Aus: „Deutsche Renaissance"). f⁰. 50 autogr. Taf. u. 2 Bl. Text. Leipzig, Seemann.

Reumont. Die alte Kaiserpfalz in Parma. (Histor. Jahrb. Görres Gesellsch., III, 1.)

Schmidt, Fr. Die Pfarrkirche zur heil. Brigitta in der Brigittenau in Wien. (Allg. Bauztg., 1. 2.)

Schönherr, D. Geschichte und Beschreibung der alten landesfürstl. Burg in Meran. 16⁰, 64 S. Meran, Pötzelberger. M. 1. —.

Smith, C. R. The Roman Villa at Morton, Isle of Weight. (Antiquary, Febr.)

Schrott, S. Romanische Portale des 12. Jahrhunderts in Altbayern. (Augsb. Allg. Ztg., B. 21. 22.)

Seitz, F. Das Heidelberger Schloss und seine Wiederherstellung. (Deut. Bauztg., 1—16.)

Semper, H. Mittelalterliche Baukunst in Italien. (Nord u. Süd, Jan.)

Sepp, J. N. u. B. Die Felsenkuppel, eine Justinianische Sophienkirche, u. die übrigen Tempel Jerusalems. Verurtheilung des altarab. Ursprungs der sog. Omar-Moschee durch das Architekten-Schiedsgericht in München, mit einem Preisoffert von 3000 Piastern für den gegentheiligen Beweis. gr. 8⁰, XXIV, 176 S., mit eingedr. Holzsch. und 1 Holzschnitttafel. München, Kellerer. M. 3. —.

Stadlbaur, K. Grabmal u. Name des Baumeisters der S. Martinskirche zu Landshut. (Histor. Verein f. Niederbayern, XX, 3. 4 ff.)

Tržeschtik. Ueber Theaterbau. (Allg. Bauztg., 1. 2.)

Vachon. L'ancien Hôtel de Ville de Paris: Le Boccador et Pierre Chambiges. (La nouvelle Revue, 15. Dec.)

Van Rooijen, Servaas. De St. Janskerk te's Hertogenbosch. (Nederlandsche Kunstbode, 46. 47.)

Vingtrinier. A. Vieux châteaux de la Bresse et du Bugey. 8⁰, XI, 333 p. avec portr. gravé et 4 vues photographiées. Lyon, Georg. fr. 20. —.

Viollet-le-Duc, E. Lectures of Architecture Translated by B. Bucknall. Illustr. by 19 Steel Engravings and 93 Woodcuts. 8⁰, p. 468. London, Low. 31 s. 6 d.

Weiss. Ant. Das Cistercienserkloster und die Kirche zu Neuberg. (Kirchenschmuck, XIII, 2 ff.)

Wiel, T. Monografia sul palazzo di Strà. 8⁰, p. 32. Venezia, tip. Longo.

Wolf, G. Der neue Universitätsbau in Wien. Eine historische Studie. 8⁰, IV, 79 S. Wien, Hölder. fl. 1. 20.

Wolfsberg. Die Stadtkirche zu W. in Kärnthen. (Kirchenschmuck, 1.)

Zeller-Werdmüller, H. Das augustiner Chorherrenstift Mariazell auf dem Beerenberge. (Züricher Taschenbuch auf d. J. 1882.)

Zorzi, P. A. Vandalisme. L'église Sainte-Marie de la miséricorde à Venise. (L'Art, 368.)

IV. Sculptur.

Adeline, Jules. Les monuments érigés à Rouen à la mémoire de Jeanne d'Arc. (L'Art, 372.)

Barsotti, G. Progetto di un monumento nazionale da erigersi in Roma a re Vittorio Emanuele II. relazione. 8⁰, p. 12. Siena, tip. dell' Ancora.

Bernoulli, J. J. Römische Ikonographie. 1. Thl. Auch u. d. T.: Die Bildnisse berühmter Römer mit Ausschluss der Kaiser und ihrer Angehörigen. Mit 24 Lichtdr.-Taf. und 43 (eingedr. Zinkogr. u. Holzschn.-) Illustr. gr. 8⁰, XII, 305 S. Stuttgart, Spemann. M. 20. —.

Bötticher. Zu den Sculpturen von Pergamon. (Gegenwart, 5.)

Chardon, H. Le Tombeau de Charles d'Anjou, comte du Maine, à la cathédrale du Mans, et le sculpteur Francesco Laurana. 8⁰, 27 p. Paris, Champion.

Courajod, L. Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du musée du Louvre. 8⁰, 54 p. avec vign. Paris, Champion. (Extr. de la Revue de l'Art.)

Courajod, L. Notes sur quelques sculptures Vicentines, à propos d'un basrelief donné par M. Ch. Timbal au Musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Deutschmann, A. Entwürfe zu Grabdenkmälern. 4⁰, 27 Chromolith. Plauen, Hohmann. M. 8. —.

Diehl, Charles. Le concours pour le monument de Victor Emanuel à Rome. (L'Art, 368.)

Dillens, J. Jean de Bologne. (Nederlandsche dicht- en kunsthalle, 4.)

Di Marzo, G. I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti; vol. 1⁰, 4⁰, p. 300 e tav. XVI. Palermo, tip. del „Giorn di Sicilia". (L'opera esce in fasc. e sarà di 2 vol.) Ogni fasc. L. 1. 50.

Dryden, H. Sculptured monuments in Jonia. (Antiquary, Decemb.)

Duhn, Frhr. v. Der neue Satyr von Pompeji. (Vom Fels zum Meer, II, 1.)

Eitelberger, R. v. Zur Frage der Restaurirung der Bronzefiguren in der Franciscanerkirche in Innsbruck. (Mitth. d. k. k. Central-Comm. N. F., VIII, 1.)

Ephrussi, Ch. Francesco Laurana et Pietro da Milano, d'après le livre de M. Alois Heiss. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Essenwein, A. Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. 8⁰, 20 S. Nürnberg, Korn. M. —. 90.

Ferrari, L. Ein Bildhauerleben. (Augsb. Allg. Ztg., B. 17.)

Förster, C. Die Restaurirung der Erzfiguren am Kaiser Maximilians-Denkmal zu Innsbruck. (Wartburg, IX, 3. 4.)

Frank, Felix. La statue de Rabelais à Chinon. (L'Art, 373.)

Friedrich, C. Das Consulardiptychon Kaiser Valentinians III. vom J. 430. (Wartburg, IX, 1. 2.)

Gallia. Lo scultore G. B. Lombardi. (Commentarii dell' Ateneo di Brescia per l'anno 1881.)

Grätz, H. Die jüdischen Steinsarkophage in Palästina. (Monatsschr. f. Gesch. u. Wissensch. d. Judenthums, XXX, 12.)

Grandsard, A. Un célèbre artiste, ou Vie d'Augustin Pajou le sculpteur. 12⁰, 120 p. et vign. Paris, F. F. Ardant frères.

Gregorovius, Ferd. Der Bildhauer Eduard Mayer. (Gegenwart, 53.)

Gründling, P. Grabdenkmäler, eine Sammlung von Entwürfen zu Grabsteinen, Kreuzen, Platten, Familiengräbern etc., mit Details in natürl. Grösse. (In 5 Hftn.) 1. Hft. f⁰, (6 Steintaf. mit 6 lith. Bog. Details.) Leipzig, Glaser & Garte. M. 5. —.

Hörnes, Mor. Mittelalterliche Grabdenkmäler in der Hercegovina. (Mittheil. der k. k. Central-Comm. N. F., VIII, 1.)

Ilg, A. Die Restaurirung der Erzfiguren am Kaiser Max-Grabe in Innsbruck. (Allg. Kunst-Chronik, VI, 4. 6.)

— Franz Messerschmid, eine Künstler-Leidensgeschichte. (Monatsbl. d. Wissenschaftl. Clubs in Wien, III, 3—5.)

Jouin, H. David d'Angers, décorateur. (Revu des Arts décor., 2?.)

Kornerup. Om den tidlige Middelalders Stenhupperkunst i Danmark. (Aarböger for nordisk oldkyndighed 1881, 8.)

Köhler, U. Der Plutos des Kephisodot. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 4.)

La Blanchère, R. de. Tête colossale trouvée dans les thermes de Féronie. 8⁰, 4 p. Paris, Didier & Cie. (Extr. de la Revue archéolog., juin 1881.)

Lange, K. Die Athena Promachos des Phidias. (Archäol. Ztg., 1881, 3.)

Lanza di Trabia, S. La Scultura in Sicilia nei secoli XVIII e XIX: discorso. 8⁰, p. 33. Palermo, tip. P. Montaina e Cie.

Martha, J. Héraklès au repos, bronze grec du musée du Louvre. 4⁰, 19 p. et grav. Paris, Maisonneuve & C.

Das Mausoleum Enno's II., Grafen von Ostfriesland, in der Grossen Kirche in Emden. (Jahrb. der Gesellsch. f. bild. Kunst zu Emden, IV, 2.)

Nover, J. Ueber Steinsculpturen von angeblich heidnisch-symbolischer Bedeutung. (Ausland, Jahrg. 54, Nr. 44.)

Perry, W. C. Greek and Roman Sculpture: a Popular Introduction to the History of Greek and Roman Sculpture. Wit 286 Illustr. on Wood. 8⁰, p. 716. London, Longmans. 31 s. 6 d.

Piolin, P. Tombeau de Matthieu Gaultier, XLVe abbé de Marmoutier et évêque de Négrepont (1512—1537). 8⁰, 16 p. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e série, t. 14.)

Die Restaurirungen in der Innsbrucker Hofkirche. (Allg. Kunst-Chronik, 3.)

Die Restaurirung der Erzfiguren am Maximiliansdenkmal zu Innsbruck. (Augsb. Allg. Ztg., B. 34 ff., 77. 85.)

Révillont, E. Statue d'un royal ministre. (Revue égyptologique, II, 2. 3.)

Ring, Baron de, et P. **Delorme**. Anciennes sépultures de l'abbaye de Beaupré. (Mém. de la Soc. d'archéol. Lorraine, III. Ser., 8.)

Rocca, M. Ignazio Ingrassia, scultore siciliano del sec. XVII. (Nuove Effemeridi siciliane, fasc. XXXIV à XXXVI, vol. XII.)

Ronchaud, L. de. David d'Angers. (L'Art 372 ff.)

Schlagintweit-Sakünlunski, Herm. v. Ueber einen Gegenstand christlicher Plastik aus China. (Wartburg, VIII, 10.)

Schneider, G. Reichhaltige Sammlung von Skizzen zu Grab- und andern Monumenten. f⁰, 64 Lichtdr.-Taf. Dresden, Gilbers M. 30. —.

Schöner, R. Das Victor-Emanuel-Denkmal in Rom. (Augsb. Allg. Ztg., B. 80 ff.)

Schulze, F. Otto. Die Konkurrenz für das Nationalmonument in Rom. (Deut. Bauztg., 16 ff.)

— Das National-Monument in Rom. (Kunst u. Gewerbe, 2.)

Soldi, E. Les terres cuites grecques de Tanagra et de l'Asie Mineure. (La Nouvelle Revue, 15. déc.)

Treu, G. Fragmente aus den tegeatischen Giebelgruppen des Skopas. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VI, 4.)

Vaillant, V. J. Deux bustes de J. J. Caffieri. (Chronique des Arts, 2. 4.)

Zeller-Werdmüller. Die Grabsteine in der Capitelstube zu Wettingen. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskde., 1.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Adeline, Jules. Portrait de Pierre Corneille, (peinture de Phil. de Champaigne) appartenant au Musée de Rouen. (Le Livre, janvier.)

Angell, H. C. Thomas Couture. (Americ. Art Review, 24.)

Atz, C. Der Evangelist Lukas ein Maler. (Kirchenschmuck, 2.)

Audsley, W. et G. La Peinture murale décorative dans le style du moyen âge, 36 pl. en couleur et or, avec des notices explicatives et une introduction. gr. 4⁰, VIII, 32 p. Paris, Firmin-Didot et Cie.

— Polychromatic Decoration, as applied to Buildings in the Mediæval Styles. 36 Plates in colours and gold. With General Introduction and Descriptive Letterpress. f⁰. London, Lotheran. 60 s.

Balaguer y Merino, A. e A. **Salinas**. Di un documento inedito relativo ad una icona fatta dipingere in Cataloga da Pietro di Queralt per la cattedrale di Monreale. 8⁰, p. 14. Palermo, tip. Virzi. (Dall' Archivio Stor. Sicil., anno IV.)

Benjamin, S. G. W. A pioneer of the palette: Thomas Moran. (The Magazin of Art, 15.)

Bergau, R. Die Malerfamilie Juvenel. (Wartburg, VIII, 4. 5.)

Berggruen, O. Die Galerie Schack. Peter von Cornelius. (Die graphischen Künste, IV, 2.)

Blume, E. Farbige Handzeichnungen aus dem 15. Jahrhundert. (Mitth. d. Ver. f. anhaltische Gesch. u. Alterth.-Kunde, III, 3.)

Bund, L. Eduard Bendeman. (Illustrirte Zeitg., 2014.)

Burty, Ph. Théodore Rousseau paysagiste. (L'Art, 374 ff.)

Cabié, E. Dessins de Raimond Lafage, en cinq planches, avec des notices biographiques et une étude sur les travaux de cet artiste. f⁰, 16 p. Toulouse, imp. Chauvin et fils.

Castan, A. Le missel du cardinal de Tournai, à la bibliothèque de Sienne. (Bibliothèque de l'école des chartes, 4. 5.)

Castwright, Julia. Sandro Botticelli. (Portfolio, 147.)

Chesneau, Ern. A. L. C. Pagnest 1790–1819. (L'Art, 374 ff.)

— Eugène Delacroix. La chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice. (L'Art, 369.)

Colvin, Sidney. The veiled lady of Raphael. (Art Journal, 1.)

Cundall, L. Hans Holbein. (Great Artists.) 8⁰, p. 106. London, Low. 3 s. 6 d.

Day, B. L'atelier-Bonnat. (Magazine of Art, 16.)

Dekeyser, Franç. Rubens, le triomphe de la religion. (L'Art, 370. 374.)

De Ris, Clément. Portrait du Duc de Reichstadt, par S. Th. Lawrence. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Donner. Untersuchungen über mittelalterliche Wandmalereien in Frankfurter Kirchen und Klöstern. (Mitth. d. Ver. f. Gesch. u. Alterth.-Kunde zu Frankfurt a. M., VII, 2.)

Eitelberger, R. v. Das jüngste Gericht, Frescogemälde in Millstadt in Kärnthen. (Die Graphischen Künste, IV, 2.)

Ekkeharti IV. Sangallensis uersus ad picturas domus domini Mogontinæ. Aus dem Codex Sangallensis 393 mit Ekkeharts eigenen Glossen herausg. und erläut. von Jos. Kieffer. 4⁰, 22 S. Mainz, Kirchheim. M. —. 75.

Ephrussi, Ch. Albert Durer et ses dessins. 4⁰, XII, 435 p. avec 33 pl. hors texte et 85 grav. Paris, Quantin. 60 fr.

— Les dessins de la collection His de la Salle, I. (Gaz. d. B.-Arts, mars.)

Feuerbach, A. Ein Vermächtniss. gr. 8⁰, IX, 182 S. Wien, Herold's Sohn. fl. 4. 50.

Führich, J. R. v. Das Leben Mariens. Ein Bilderkreis von 28 Contour.-Zeichnungen aus

dem Nachlasse. Für den Lichtdr. m. d. Feder übertr. von E. Luttich v. Luttichheim. qu. f^0, 13 S. Einsiedeln, Benziger. M. 28. —.

Führich, J. R. v. Die Legende vom heiligen Wendelin in 13 heliogr. Zeichnungen. qu. f^0. (4 S. Text m. 1 eingedr. Heliogr.) Wien, Gesellsch. für vervielf. Kunst. fl. 24. —.

Gallia. Cenni necrologici del pittore Angelo Inganni. (Commentarii dell' Ateneo di Brescia per l'anno 1881.)

Gerspach. La Mosaïque. 8^0, 272 p. avec fig. Paris, Quantin. 3 fr. 50 c.

Giron, Aimé. Fresque de la chapelle du château de Valprivas (Haute-Loire). (L'Art, 371.)

Grimm, H. Raphaels erste Zeiten. (Preussische Jahrbücher, 2.)

Guiffrey, J. La famille de Jean Cousin, peintre et verrier du XVI[e] siècle. 8^0, 22 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France. t. 41.)

— Antoine van Dyck, sa vie et son œuvre. f^0, VI, 306 p. avec 28 pl. hors texte et 91 grav. Paris, Quantin. 100 fr.

Hach, Th. Die Gemälde im Hause der Schiffergesellschaft zu Lübeck. (Zeitschr. d. Ver. f. lübeckische Gesch. n. Alterth.-Kunde, IV, 2.)

Hall Caine, T. The Manchester mural paintings. (Magazine of Art, 15.)

Havard, H. Histoire de la peinture hollandaise. 8^0, 288 p. avec 91 fig. Paris, Quantin. 3 fr. 50 c.

Hellweger - Album. 10 Bilder in unveränderl. Lichtdr. nach den Cartons des Meisters. Herausgeg. von Freunden des Verewigten. gr. f^0. (1 Bl. Text.) Innsbruck, C. Rauch in Comm. fl. 10. —.

Jouin, H. Peinture d'histoire et de paysages. (Journ. des B.-Arts, 22.)

Kahl, R. Das venezianische Skizzenbuch und seine Beziehungen zur umbrischen Malerschule. Mit 23 eingedr. Illustr. (Beiträge zur Kunstgeschichte, 6. Hft.) 8^0, VII, 128 S. Leipzig, Seemann. M. 4. —.

Lamprecht. Der Bilderschmuck des Codex Egberti u. des Cod. Epternacensis. (Jahrb. d. Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande, LXX.)

Lauser, W. Laufberger's Nachlass. (Allg. Kunst-Chronik, VI, 6.)

Lefort. Ribera et son tableau du Pied bot au Louvre. (Gaz. des B.-Arts. janv.)

Leonidas. Sir Edwin Landseer. (Nederlandsche Kunstbode, 50.)

Lessing's, Karl Friedr., Briefe, mitgetheilt von K. Frimmel. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Leroi, Paul. Jules Habert-Dys. (L'Art, 367.)

Liesborn. Le véritable nom du maître de Liesborn Geert van Lon. (Journ. des B.-Arts, 21.)

Louiseleur, L. Une œuvre inconnue de Prud'hon. (L'Art, 371.)

Lossalot, A. de. Louis Knaus. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Lübke, W. Ed. Hildebrandt's Aquarelle. (Augsb. Allg. Zeitg., Hauptbl., 346.)

Mantz. Rubens. (Gaz. des B.-Arts, janv.)

Marak, J. Oesterreichs Wald-Charaktere. 13 Orig.-Zeichn. in Facsm.-Heliogravuren d. k. k. militär-geogr. Institutes. Mit einer Einleitung von O. Berggruen. f^0, 5 S. Wien, Gesellschaft für vervielf. Kunst. fl. 30. —.

Mau, A. Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji. Herausgeg. von der Redact. der Archäol. Zeitg. Mit 20 chromolith. Taf. in f^0, gr. 8^0, XII, 462 S. m. eingedr. Holzschn. Berlin, G. Reimer. M. 54. —.

Ménard, René. Aligny et le paysage historique. (L'Art, 378 ff.)

Micklethwaite, J. Th. A description of the paintings in the church of Kempley. (Archæologia, XLI, 2.)

Minors, E. E. Murillo: a Memoir derived from recent Works. Illustr. 8^0. London, Low. 2 s. 6 d.

Mollet, J. W. Meissonier: a Memoir drawn from various Sources. Illustr. 8^0. London, Low, 2 s. 6 d.

- Rembrandt. (Great Artists.) New edit., 8^0, p. 120. London, Low. 3 s. 6 d.

Molmenti. Il pittore Bernardo Celentano. (Nuova Antologia, 15. Jänn.)

Monkhouse, C. Some forgotten drawings by Landseer. (Academy, 502.)

Munkácsy's Christus vor Pilatus. (Allg. Kunstchronik, VI, 1.)

Müntz, Eugène. Un document inédit sur les fresques du palais d'Avignon. (Courrier de l'Art, I, 7.)

— Raphael. His Life, Works and Times. Illustr. with 154 Engravings in the Text and 43 full-page Plates. 8^0, p. 642. London, Chapman. 36 s.

Myers. On Mr. Watt's pictures. (Fortnightly Review, Febr.)

Niedermayer, Fried. Ist die Annahme eines Pseudogrünewald gerechtfertigt? (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 9 u. 23.)

Nordhoff, J. B. Joost Cornelisz Drooch-Sloot (Augsb. Allg. Zeitg., B. 66.)

— Der Kurfürst Friedrich III. erwirbt ein Tafelgemälde. (Zeitschr. f. preuss. Geschichte, Nov.)

Passavant, J. D. Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi; traduz., corredata di note e di una notizia biografica dell' autore, di G. Guasti. Vol. I, 16^0, p. VI, 422. Firenze, succ. Le Monnier. L. 4. —.

Prat, J. G. François Louis Français. (L'Art, 368 ff.)

Preller u. Goethe. (Augsb. Allg. Zeitg., B. 342.)

Prüfer, Theod. Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin u. Geschichte u. Idee der Todtentanzbilder überhaupt. (Archiv f. kirchl. Kunst, VI, 1 ff.)

Quilter. The art of Watts. (Contemporary Review, Febr.)

Radford, E. Discovery of a wall-painting at Westminster Abbey. (Academy, 510 ff.)

Raffaels Sta Cæcilia zu Bologna. (Kirchenschmuck, 11.)

Ranzoni, E. Selbstbiographie von A. Feuerbach. (Gegenwart, 21. Bd., 1.)

Raupp, K. Franz Defregger u. seine Schule. (Wartburg, VIII, 4. 5.)

Regnet, K. A. Michael Munkacsy. (Ueber Land und Meer, 47. Bd., 13.)

Rensselaer, M. G. Correggio. (Americ. Art Review, 24.)

Reynolds. The portrait of Mrs. Chambers. (Portfolio, 145.)

Richter, A. Ueber Rafaels Schule von Athen. Vortrag. (Samml. von Vorträgen, herausgeg. von W. Frommel und Fr. Pfaff. 6. Bd., 10. Hft.) 8^0, 30 S. Heidelberg, C. Winter. M. —. 60.

Richter, J. P. The Frescoes by Mr. Armitage in St. John's Church, Islington. (Academy, 499.)

Romfahrt, die, Kaiser Heinrich's VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis, heraus-

geg. von der Direction der k. preuss. Staatsarchive. Erläut. Text bearb. (unter Benützung des liter. Nachlasses von L. v. Eltester) von G. Irmer. gr. 4⁰, XII, 120 S. m. 37 Chromolith. u. 2 Lichtdr., nebst Initialen in Buntdr. Berlin, Weidmann. M. 45. —.

Ronchini. Due quadri di Girolomo Mazzola per la chiesa dei minori conventuali in Parma. (Atti e Mem. dell RR. Deputazioni di storia patria per le provincie dell' Emilia. Nuova serie, vol. VII, parte 1ª.)

Rosenberg, A. Wasili Wereschagin. (Grenzboten, 8.)

Schäfer, C. Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Im Abriss dargestellt. (Erweit. Abdr. aus: „Centralblatt der Bauverwaltung.") Mit 21 eingedr. Holzschn. nach Zeichn. des Verf. gr. 8⁰, IV, 47 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 2. 50.

Scheibler, L. Die Gemälde des Jacob Cornelisz van Amsterdam. (Jahrb. d. kgl. Preuss. Kunstsammlungen, III, 1.)

Schnittgen, D. Asmus Jakob Carstens. (Christl. Kunstbl., 12.)

Schulte vom Brühl, W. Reflexionen über die deutsche Malerei der Gegenwart. (Samml. kunstgewerbl. u. kunsthist. Vorträge, Nr. 6.) 8⁰, 47 S. Leipzig, Schloemp. M. 1. 50.

Schulze, L. Anton Wiertz. (Deut. Kunstbl., 5.)

Sernagiotto, L. Vita, opere e tempi di Natale e Felice Schiavoni. 8⁰, p. XX, 640 con ritratti in eliotipia. Venezia, tip. Longo. L. 10.

Someren, J. F. van. Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique (1500 à 1875). 8⁰, X, 207 et XII p. Amsterdam, Fred. Muller et Cie. f. 2. 90.

Springer, A. Die Psalter-Illustrationen im frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrechtpsalter. (Abhandl. d. phil. hist. Cl. d. kgl. sächs. Gesellsch. d. Wissensch., VIII, 2.)

Staes, J. Rubens Geboortehuis. (De Vlaamsche Kunstbode, 12.)

Stephens, F. G. Hans Holbein the younger, designer and portrait painter. (Portfolio, 145.)

Tauzia, L. de. Vittore Pisano. (L'Art, 377.)

St. Thomas in der mittelalterlichen Malerei. (Hist.-polit. Blätter, 88. Bd., 12.)

Urbani de Gheltof, G. M. Tiepolo in Ispagna: documenti estratti dall' Archivio della Real Casa di Spagna in Madrid; con illustrazioni di R. Mainella. 8⁰, p. 16. Venezia, tip. Kirchmayr e Scozzi.

Vaisz, J. Ungarn u. die italienische Renaissance-Malerei. (Ungarische Revue, 10, 11.)

Van den Branden, F. Jos. Adriaan de Brouwer en Joos van Craesbeeck. Overgenomen uit de „Nederlandsche Kunstbode." 8⁰, 85 bl. Haarlem, W. C. de Graaff. f. —. 60.

Van Rooijen. Eene Glasschildering in t' Leprozenhuis te's Hage. (Nederlandsche Kunstbode, 50.)

Véron, Eug. Gustave Courbet. Un enterrement à Ornans. (L'Art, 363.)

Vriendt. Le Golgatha, panorama des frères de Vriendt. (Journ. des B.-Arts, 21.)

Wallis, H. Drawings by the old masters. Leonardo da Vinci. (Art Journ., N. Ser. 14.)

Wastler, Jos. Giulio Licinio, der Neffe Pordenone's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl., 23.)

Wedmore, Fr. William Müller and his sketches. (Portfolio, 145.)

Woermann, K. Zur Pseudo-Grünewald-Frage. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl. 13.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bahrfeldt, E. Beiträge zur Brandenburgischen Münzkunde. (Numismat. Zeitschr., XIII, 2.)

Bahrfeldt, M. Die Kupfermünzen der römischen Metelli. — Unedirter Denar des Allius. (Numismat. Zeitschr., XIII, 2.)

— Münzfund von Wittenpfennigen bei Brockhöfe. (Numism. sphragist. Anzeiger, XII, 9.)

Barthélemy, A. de. Liste des noms d'hommes gravés sur les monnaies de l'époque mérovingienne. 8⁰, 23 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Bibliothèque de l'école des chartes, t. 42, 1881.)

Bergh, L. Ph. C. van den. Grondtrekken der Nederlandsche zegel- en wapenkunde. 3e op nieuw vermeerderde druk. Met 5 pl. 8⁰, 8 en 108 bl. met 5 gelith. pl. Gravenhage, Nijhoff. f. 1. 80.

Biondelli. Dichiarazione di parecchi medaglioni e monete inedite del R. Gabineto numismatico di Milano. (R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti. Serie II, vol. XIV, fasc. XIV.

Bretagne. Monnaie, sceau et plaque de foyer aux armes de Diane de Dommartin, baronne de Fontenoy et dame en partie de Fénétrange. 8⁰, 13 p. et 2 pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. des Mém. de la Soc. d'archéologie lorraine pour 1881.)

Buchenau, H. Stade und Bremen als Münzstätten Heinrichs des Löwen. (Numismat. sphrag. Anz. des Münzforscher-Ver. zu Hannover, XII, 11. 12.)

Un cabinet de monnaies flamandes: la collection Vernier. (Bullet. mensuel de numismat., 8.)

Cambrai. Les plus anciennes monnaies des évêques de Cambrai. (Bullet. mensuel de numismatique, 7.)

De Feis, L. Di un aes signatum, scoperto ad Orvieto. (Giornale Ligustico, XI, XII.)

— Di un aes signatum scoperto ad Orvieto. 8⁰, p. 9, con fig. nel testo. Genova.

Delaville Le Roulx. Des sceaux des prieurs anglais de l'Ordre de l'Hôpital aux XIIe et XIIIe siècles. (Mélanges d'archéologie, 5.)

— Note sur les sceaux de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. 8⁰, 34 p. et pl. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 41.)

Eckstein, O. Der Münzfund zu Michendorf bei Potsdam. (Mitth. d. Ver. f. anhaltische Gesch. u. Alterthumskde., III, 3.)

Engel, A. Recherches sur la numismatique et la sigillographie des Normands de Sicile et d'Italie. 4⁰, 117 p. Paris, Leroux.

Erbstein, J. u. A. Petershagen als bischöfl. Minden'sche Münzstätte nachgewiesen. — Anhalter' Münzen der Wild- und Rheingrafen Leop. Phil. Karl, Fürsten zu Salm, 1637—1663. (Blätter d. Münzforscher-Ver. zu Hannover, 98.)

— Münzen des Fürsten Syrus Austriacus von Correggio nach Art der gleichzeitigen Dicken von Uri-Luzern. (Zeitschr. f. Museologie, 1 ff.)

Gardner. Floral Patterns on Archaic Greek Coins.

— Coins from Central Asia. (Numismat. Chronicle, 1.)

Gerson da Cunha, J. Contributions to the Study of Indo-Portuguese Numismatics. (Journ. of the Bombay Branch of the R. Asiatic Soc., XIV, 38.)

Grenser, A. Die Glasscheiben der Bürkischen Sammlung schweizerischer Alterthümer.

— Ein heraldisches Unicum. (Monatsblatt des her. geneal. Vereins Adler, 11. 12.)

Harster, W. Versuch einer Speierer Münzgeschichte. (Aus: „Mittheil. des histor. Vereines der Pfalz"). 8⁰, VII, 166 S. mit 2 Lichtdr.-Taf. Speyer, Neidhard. M. 4. 50.

Hartmann, Franzenhuld, E. Edler v. Geschlechterbuch der Wiener Erbbürger, Rathsverwandten und Wappengenossen. Ihre Geschichte, Genealogie, Diplomatik, Sphragistik, Heraldik und Numismatik nach Urkunden, Siegeln, Medaillen und Denkmälern, mit sorgfält. Benützung der Stadt-Litteratur. (In 30 Lfg.) 1. Lfg. gr. 4⁰, (56 S. mit eingedr. Holzschn., chromolith. Titel und 1 Lichtdr.) Wien, Faesy. fl. 10. —.

Head, B. V. On the chronological sequence of the coins of Boeotia. (Numismatic Chron., 3.)

Heintzel, C. Brakteatenfund von Wustrow. (Num. sphragist. Anzeiger, XII, 9.)

Heiss, A. Les Médailleurs de la Renaissance; Francesco Laurana, Pietro da Milano. Avec 5 phototypographies inaltérables et 60 vign. f⁰, 56 p. Paris, Rothschild. fr. 30. —.

Hettner, F. Römische Falschmünzerformen, gefunden in Trier. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXX ff.)

Jouin, H. Des pierres gravées. (Journ. d. b.-arts et de la littérature, Nos 21—22.)

Kindscher, Fr. Drei Siegel von 1259 und 1268. (Mitth. d. Ver. f. anhaltische Gesch. u. Alterth.-Kunde, III, 3.)

Klingspor, C. A. v. Baltisches Wappenbuch. Wappen sämmtl., den Ritterschaften von Livland, Estland, Kurland und Oesel zugehörigen Adelsgeschlechter. Die Wappen gezeichnet von A. M. Hildebrandt. In 6 Lfgn. 1. u. 2. Lfg. gr. 4⁰, à 20 Chromolith. Stockholm, Samson & Wallin. à 20. —.

Köhler, U. Die Münze der Kleruchen auf Delos. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, VI, 3.)

Kunz, C. Monete inedite o rare di zecche italiane. (Archeografo Triestino. N S. VIII, 1. 2.)

Lavaut. Quelques scéaux du diocèse de Gand. (Messager des sciences hist. 1881, 4.)

Lenormant, Sur les monnaies égyptiennes mentionnées dans les contrats démotiques de l'époque des Ptolomées. (Revue égyptologique, II, 2. 3.)

Lille. Un denier lillois inédit du XIIe siècle. (Bullet. mensuel de numismatique, 7.)

Lippert, H. Die älteste Goldmünze des Hochstifts Würzburg. (Arch. d. histor. Ver. f. Unterfranken u. Aschaffenburg, XXV, 2. 3.)

Luchs, H. Schlesische Landes- u. Städtewappen. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, 46. 47.)

Luschin v. Ebengreuth, A. Der Bracteatenstempel von Lettowitz. (Numismat. Zeitschr., XIII, 2.)

— Wappen des Königs Matthias Corvinus in Ungarn. (Jahrb. d. Vereins Adler, VIII.)

Marsy, de. Jetons de numismates. (Rev. belge de numismat. 1882, 1.)

Mieroszovice-Mieroszowski. Ein bosnisches Wappenbuch. (Jahrb. d. Vereins Adler, VIII.)

Minichini, B. I blasoni monumenti di storia nella facciata del duomo di Napoli. 8⁰. Napoli, tip. De Angelis. L. 3. 50.

Morel-Fatio. Histoire monétaire de Lausanne. (Mémoires et docum. publ. par la Soc. d'hist. de la Suisse romande XXXVI.)

Le musicien Philippe de Mons. Médaille gravée par C. Bloc. (Bull. mensuel de numismatique et d'archéologie, No 6, Bruxelles.)

Nahuis, M. Ein heraldischer Fund. (Monatsbl. d. herald.-geneal. Ver. Adler, 13—15.)

Newald, J. Beitrag zur Geschichte des österr. Münzwesens im ersten Viertel des 18. Jahrh. 4⁰, IX, 69 S. Wien, Gerold's Sohn in Comm. fl. 6. —.

Note sur les sceaux de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem. 4⁰, 34 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Oldenberg. On the Dates of Ancient Indian Inscriptions and Coins. (Ind. Antiquary, Aug.)

Periodico di numismatica e sfragistica per la storia d'Italia. Anno I, num. 1 (Gennaio 1882.) Camerino, tip. Borgarelli. Ogni mese un fasc. di circa 3 fogli in 8⁰ gr., con tav. L. 20. —. all' anno.

Petenegg. Zwei Linden- und ein Liliensiegel. (Monatsbl. d. herald.-geneal. Ver. Adler, 13.)

Reissenberger, L. Ein neuer Münzenfund. (Correspondzbl. d. Ver. f. siebenbürg. Landeskde., IV, 11, 12.)

Richard, A. Note sur deux monnaies mérovingiennes et autres pièces données au musée des Antiquaires de l'Ouest par le R. P. de La Croix. 8⁰, 5 p. avec fig. Poitiers, imp. gén. de l'Ouest. (Extr. du Bull. des Antiquaires de l'Ouest, 2e trimetres 1881.)

Robert, P. Ch. Médaillons contorniates. (Rev. belge de numismat. 1882, 1.)

Sauvaire. Matériaux pour servir à l'histoire de la numismatique et de la métrologie musulmanes. (Journal asiatique, oct.—déc.)

— Sur quelques monnaies oriental rares ou inédites de la collection de M. Ch. de l'Eluse. (Journ. of the Asiatic Soc. of Great-Britain. N. Ser. 13, 3.)

Schalk, C. Der Wiener Münzverkehr im 16. Jahrhundert. (Numismat. Zeitschr. XIII, 2.)

Schratz, W. Ueber Plato-Wild und die regensburgische Münzkunde. (Numismat. Zeitschr., XIII, 2.)

Siegel, die westfälischen, des Mittelalters. Mit Unterstützung der Landstände der Provinz, herausgeg. vom Verein für Geschichte und Alterthumskunde Westfalens. 1. Hft., 1. Abth.: Die Siegel des 11. u. 12. Jahrh. und die Reitersiegel, bearb. von F. Philippi. f⁰, VIII, 32 S. mit 17 Lichtdr.-Taf.) Münster, Regensberg in Comm. M. 20. —.

Streeter, E. W, Precious Stones and Gems: their History and Distinguishing Characteristics. 3rd edit. 8⁰, p. 150. London, Bell & L. 15 s.

Vallier, G. Trouvaille d'Hostun (Drôme). (Revue belge de numismat. 1882, 1.)

Vimercati Sozzi. Sulla moneta di Bergamo. (Atti dell' Ateneo di scienze lettere ed arti in Bergamo, anno V.)

Warnecke, F. Ein aufgefundener Siegelstempel des 14. Jahrhunderts vom Grafen Christian IV. von Oldenburg u. Delmenhorst. (Der deutsche Herold, Zeitschr., XII, 11. 12.)

Weingärtner. Die Kupfermünzen der Stadt Osnabrück, mit unvollständigen Jahreszahlen. (Numismat. sphrag. Anz. des Münzforsch.-Ver. zu Hannover, XII, 12.)

— Die Scheidemünzen (Marien-Groschen und Köstlinge) der Corveyer Aebte in Gemeinschaft mit der Stadt Höxter. (Blätt. d. Münzforscher-Ver. zu Hannover, 98.)

Zdekauer, L. Intorno alla moneta di bronzo colle lettere C. S. (Bullett. dell' institut. di corresp. archeol., XII.)

Zobel de Zagroniz. Ueber die antike Numismatik Hispaniens. (Monatsber. d. k. preuss. Akad. d. Wissensch., Juli, Aug.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Adeline, Jules. Le livre d'heures de Charles V appartenant à la bibliothèque de Rouen. (Le Livre, févr.)

Ahsbee, H. S. Une visite à la bibliothèque de Tanjore. (Le Livre, déc.)

Bartolozzi, the Engraver. (Antiquary, März.)

Beauchamps, J. de. Molière illustré par Boucher. (Le Livre, janvier.)

Beckett, Arthur. Our caricaturists — Joh. Tenniel. (Art Journal, 1.)

Bergau, R. Der Schreibmeister John Neudörffer und seine Nachkommen. (Wartburg, VIII, 11. 12.)

— Der Kupferstecher Gust. Eilers und seine Werke. — Mathes Zasinger oder Zatzinger. (Wartburg, VIII, 11. 12.)

Berthier, S. Traité de l'imprimerie, guide de la composition et de l'impression pour l'usage des petites presses et machines à pédale se rattachant à l'imprimerie typographique. 8⁰, 72 p. avec fig. Paris, imp. Berthier et Cie.

Birthday-Book, designed by Her Royal Highness Princess Beatrice. 4⁰. London, Smith & E. 42 s.

Champfleury. Le bibliophile Jacob. (Le Livre, mars.)

Colvin, Sidney. Franz von Bocholt et Israel van Meckenen. (L'Art, 370.)

Conway. The woodcutters of the Netherlands. I. The first Louvain woodcutters 1475—1483. (The bibliographer, Dec.)

Dankó, Jos. Albrecht Dürer's Schmerzensmann. Mit Abbild. (Ungar. Revue, 3.)

Le plus ancien décret royal sur l'imprimerie ou Thierry Martens en Espagne. (Ann. du bibliophile belge, 4.)

Dürer. Portrait of Erasmus by Dürer. (Portfolio, 146.)

Dürer's, Alb., Holzschnitt-Werk. In Auswahl mit Text herausgeg. von C. v. Lützow. Nach den Orig. aus der Kunstsammlung Sr. königl. Hoheit des Fürsten von Hohenzollern u. Sigmaringen durch Lichtdr. als Facsim. ausgeführt von Arnold & Zettler in München. 1. Abth., f⁰, 12 Bl. mit 2 S. Text. Nürnberg, Soldan. M. 21. —.

Etcher. Vol. for 1881. 4⁰. London, Low. 52 s. 6 d.

Faloci Pulignani, D. M. Il Catalogo di una Biblioteca monastica del XII secolo. (Il Bibliofilo, num. 1 e 2.)

Forestié, E. Les Livres de comptes d'un marchand montalbanais au XIVe siècle. Plan de l'ouvrage. 12⁰, 24 p. Montaubau, imp. Forestié.

Franke, R. La Biblioteca Sunderland o Blenheim. (Il Bibliofilo, num. 3.)

Gustav Freytag-Gallerie. Nach den Originalgemälden und Cartons der ersten Meister der Neuzeit photogr. von Fr. Bruckmann. Mit begleit. Texten von Joh. Proells. (Album-Ausg.) In 15 Lfgn. 1. Lfg. gr. 4⁰, 8 S. mit 2 Photogr. Leipzig, Schloemp. M. 2. 50.

Gallerie historischer Portraits, mit biogr. Texte von F. Krones R. v. Marchland. Nach gleichzeit. Stichen oder Gemälden mittelst Photogravure reproducirt und herausgegeben von der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. 1. Lfg. f⁰, 6 Taf. m. 6 Bl. Text. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. fl. 4. —.

Giraudet, E. Les origines de l'imprimerie à Tours (1467—1550), contenant la nomenclature des imprimeurs depuis la fin du XVe siècle jusqu'en 1850. gr. 8⁰, VIII, 132 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze. (Tiré à 175 exempl.)

Giuliari. Istoria monumentale, letteraria, paleografica della capitolare biblioteca di Verona (Archivio veneto, XXII, 2.)

Glöckner, F. Urkunden zur Geschichte der Buchdruckerkunst des XVI. Jahrh., gezogen aus der Correspondenz des Beatus Rhenanus im Archiv zu Schlettstadt. (Neuer Anzeig. f. Bibliographie, 2.)

Hédou, Jul. Noël Le Mire. (L'Art, 365 ff.)

Heiligthumbuch, das Wiener. Nach der Ausgabe vom Jahre 1502 sammt den Nachträgen von 1514 mit Unterstützung des k. k. Handelsministeriums herausgeg. vom k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. 4⁰, XV, 56 Facsim.-S. Wien, Gerold & Comp. fl. 8. —.

Hogarth's, Will., Zeichnungen. Nach den Orig. in Stahl gestochen. Mit der vollständ. Erklärung ders. von G. C. Lichtenberg. Herausg. mit Ergänzg. u. Fortsetzg. derselben, nebst einer Biographie Hogarth's von Fr. Kottenkamp. 3. auf's Neue durchges. und verb. Aufl. Neue Ausg. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg., 8⁰, XXXII, 32 S. m. 8 Stahlst. Stuttgart, Rieger. M. 1. —.

Hüsse. Zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg. (Geschichtsbl. f. Stadt und Land Magdeburg, XVI, 4.)

Hymans, H. Les commencements de la gravure aux Pays-Bas. Roger van der Weyden. (Bullet. des Comm. roy. d'art et d'archéologie, XX, 9 ff.)

Kaulek, J. Documents relatifs à la vente de la bibliothèque du cardinal de Mazarin pendant la Fronde, janvier-février 1652, 8⁰, 16 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du Bull. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile de France, livr. de sept.-octobre 1881.)

Kelle. Die deutsche und die lateinische Schrift. (Deut. Rundschau, März.)

Kershaw, S. W. Book decoration: Historical and artistic. (Magazine of Art, 16.)

Koehler, S. R. Bacher's Venetian etchings. (Americ. Art Review, 24.)

Lempertz, sen. Das Städtebuch von G. Braun und Fr. Hagenberg u. die darin enthaltene Abbildung und Beschreibung Werden's aus dem XVI. Jahrh.
(Ann. des hist. Ver. für den Niederrhein, 36.)

Lengnick, A. La gravure à l'eau-forte en Autriche pendant les dix dernières années. (L'Art, 370.)

Leroi, Paul. Fréderic S. Church. (L'Art, 362.)

Lippmann, Fr. Der italienische Holzschnitt im XV. Jahrhundert, I. (Jahrb. der kgl. Preuss. Kunstsammlungen, III, 1.)

Lorck, C. B. Handbuch der Geschichte der Buchdruckerkunst. 1. Thl. Erfindung, Verbreitung, Blüte, Verfall. 1450—1750. 8⁰, XVI, 304 S. Leipzig, Weber. M. 6. —.

Lostalot, de. Les livres en couleur publiés en Angleterre pour l'enfance. (Gaz. des B.-Arts, janv.)

Lozzi, C. Ancora di Francesco da Bologna e della invenzione dei caratteri aldini. (Il Bibliofilo, num. 1 e 2.)

— Delle origini della stampa; saggio storico critico. Genova, tip. del Movimento.

Lübke, W. Neue Kunstblätter. (Gegenwart, 3.)

Marsy, de. Bibliographie picarde. 8⁰, 27 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel. (Extr. de la Picardie, revue historique, archéologique et littéraire, juin et juillet 1881.)

Marx, G. W. The art of Drawing and Engraving on Wood. Illustr. 2nd edit. 8⁰, p. 48. London, Houlston. 2 s. 6 d.

Milchsack. Wie soll man Incunabeln verzeichnen. (Neuer Anzeig. f. Bibliographie, 1.)

Monaco, A. Les manuscrits orientaux de la bibliothèque de Naples. (Le Muséon, I, 1.)

Nature and Art. Poems and Pictures from the best Authors and Artists. Compiled by L. Reid Estes. Illustr. with Etchings by celebrated Artists issued in America. 4⁰. (Boston) London. 42 s.

Notizie e avvertenze riguardanti la incisione, tratte da lettere inedite di Fr. C. Longhi e P. Anderloni. (Il Bibliofilo, num. 12.)

Pagani, G. Alcune notizie sulle carte da giuoco a Milano nei sec. scorsi: monografia. (I nuovi Goliardi, nov.-dic.)

Living Painters of France and England: 15 Etchings from Representative Pictures. With Descriptive Letterpress. f⁰. London, Remington. 25 s.

Pallmann, H. Sigmund Feyerabend, sein Leben und seine geschäftlichen Verbindungen. Ein Beitrag zur Geschichte des Frankfurter Buchhandels im 16. Jahrh. Nach archival. Quellen bearb. (Archiv für Frankfurt's Geschichte und Kunst. Neue Folge. 7. Bd.) 8⁰, VIII, 272 S. m. 5 Taf. Abbild. Frankfurt a. M., Völcker. M. 6. —.

Pertsch. Les manuscrits arabes de la bibliothèque ducale de Gotha, 1. (Revue critique, 11.)

Pfeiffer, Berth. Die Kupferstecher Joh. Gotth. Müller u. Friedr. Müller. (Vierteljahrshefte des Württemb. Ver. f. Landesgesch. 1881, I, II.)

Philomneste Junior. Livres perdus. Essai bibliographique sur les livres devenus introuvables. 12⁰, 122 p. Bruxelles, Gay et Doucé. fr. 5.

Preller's, Frdr., Odyssee-Landschaften. In Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'amour. Mit einer Biographie des Künstlers. f⁰, III, 49 S. m. 16 Holzschn.-Taf. Leipzig, A. Dürr. M. 4. 50.

Raffaelli, F. La Cronaca detta di Norimberga e Alberto Dürer. (Il Bibliofilo, 10—11.)

Redgrave, Gilb. R. The initial letters of the early printers. (Art Journal, N. Ser., 14.)

Rehsener, M. Silhouetten zu Gregorovius' Euphorien. 12 Holzschn.-Taf. m. untergedr. Text. gr. 4⁰. Leipzig, Brockhaus. M. 6. —.

Riano. Museo de reproducciones artisticas. (Boletin histórico, 2.)

Rief, X. Balkenschrift, grosse Buchstaben. 16⁰, 6 Steintaf. Amberg, Habbel. M. —. 20.

— Balkenschrift, kleine Buchstaben. 16⁰, 17 Steintaf. Ebend. M. —. 20.

— Modern gothische grosse Buchstaben. 16⁰, 6 Steintaf. Ebend. M. —. 20.

— Modern gothische kleine Buchstaben. 16⁰, 7 Steintaf. Ebend. M. —. 20.

Riley, Roxana, etched by T. Riley. (Portfolio. 146.)

Robert, U. Inventaire-sommaire des manuscrits des bibliothèques de France dont les catalogues n'ont pas été imprimés. 1er fasc.: Agen à Arsénal (Paris). 8⁰, à 2 col. XXXI et p. 1 à 128. 2e fasc.: Arsénal (Paris), suite, à Dijon. p. 129 à 288. Paris, Picard. (L'ouvrage, composé de 900 p. environ, paraîtra par fasc. à 4 fr.)

Roberts, D. The Holy Land, after Lithographs by L. Haghe. from Orig. and Drawings by D. Roberts. With Histor. Descript. by G. Croly. Division I: Jerusalem and Galilee. f⁰. London, Cassell. 18 s.

Rooijen, A. J. S. van. Verboden boeken, geschriften, couranten, enz., in de 18e eeuw. Eene bydrage tot de geschiedenis der Haagsche Censuur. 1e afl. 8⁰, bl. 1—48. Haarlem, W. C. de Graaff. f. 1. 25. (Compl. in 6 afl.)

Rooses, M. Le plus ancien fac-simile d'un manuscrit. (Bull. de l'Acad. d'archéologie de Belgique, IIe partie, XII.)

Schatzkammer deutscher Illustratoren, enth. Orig.-Zeichn. zu beliebten Dichtungen. 2. Lfg. f⁰, 5 Lichtdr.-Taf. München, Ackermann. M. 4.

Schiffmann. Zu S. Münster's Kosmographie. (Bibliographie u. liter. Chronik der Schweiz. XII, 1.)

Schorn, O. v. Jobst Amman. (Kunst u. Gewerbe, XVI, 1.)

Seifert, G. Wand-Alphabete. I. u. II. qu. gr. f⁰, à 4 Bl. Berlin, H. R. Mecklenburg. à M. 1. 50.

Sitte, C. Die Initialen der Renaissance. Nach den Constructionen von Albert Dürer herausgeg. unter Mitwirkung von J. Salb. f⁰, 24 S. m. eingedr. Holzschn. u. 26. Steintaf. Wien, Hof- u. Staatsdruckerei. M. 12. —.

Sowerby, J. O. and T. **Crane.** At Home: a Fine-Art Picture Book, with Pictures for those who cannot Read, and Verses for those who can. 4⁰. London, Ward. 5 s.

Suttermans, un ami de Van Dyck. (Revue britannique, janv.)

Thausing. Dürer's frühe Holzschnitte ohne Monogramm. (Mitth. d. Instit. f. öster. Gesch.-Forschung, III, 1.)

Thiel, Ch. Du rôle de la photographie dans la peinture. 8⁰, 14 p. Bruxelles, Rozez. fr. 1. —.

Tuer, A. W. F. Bartolozzi and his Works. A Biographical and Descriptive Account of the Life and Career of Francesco Bartolozzi. 2 vols. London, Feld & T. 42 s.

Vlaamsche Bibliographie. Lijst van nederlandsche boeker, tijdschriften, muziekwerken, kaarten, platen en tabellen, in Belgie, in 1880 verchenen. 12⁰, 54 —. Gand, J. Vuyesteke. —. 80.

Wessely, J. E. Supplemente zu den Handbüchern der Kupferstichkunde. (Aus: „Repertorium für Kunstwissensch.") 8⁰, 103 S. m. 2 Lichtdr.-Taf. Stuttgart, Spemann. M. 6. —.

Zucker. Welcher Zeit gehören die lateinischen Evangelienfragmente des germanischen Museums an? (Anzeig. f. k. deut. Vorzeit. 2.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Albert, Boucliers décoratifs du Musée de Naples. (Revue archéol., 0.)

Audsley, G. A. et J. L. **Bowes.** La Céramique japonaise. Edit. française, publiée sous la direction de M. A. Racinet. Traduction de M. T. Louisy. 4⁰, IX, 320 p. avec 32 pl. hors texte, dont 16 en couleur, or et argent et 25 grav. Paris, Firmin-Didot et Cie. 50 fr.

Aus'm Werth, E. Zur Erinnerung an die Disch'sche Sammlung römischer Gläser. (Jahrbüch. d. Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande. LXX ff.)

Avenarius, T. Historischer Festzug veranstaltet bei der Feier der Vollendung des Kölner Domes am 16. Oct. 1880. Nach den Orig.-Aquar. qu. gr. f⁰. 30 Chromolith. m. 8 Bl. Text. Leipzig, K. F. Köhler in Comm. M. 145. —.

Banchi, L. L'arte della seta in Siena nei secoli XV e XVI. (Rassegna settimanale, 8. Jacnn.)

Barbier de Montault. Une tapisserie du XV. siècle. (Bullet. de la Soc. archéol. de Tarn et Garonne, IX, 3.)

Bastelaer et Kaisin. Les grès cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas. (Documents et rapports de la Société paléont. de Charleroi, XI.)

Beckh-Widmannstetter, L. v. Zur Gesch. des heraldischen Kunstgewerbes. (Monatsbl. d. herald. geneal. Ver. Adler, 15.)

Bergau, R. Der Goldschmied Christoff Jamnitzer.
— Der Erzgiesser Hermann Vischer, d. jüngere. (Wartburg, VIII, 10.)

— Die Goldschmiede Krug. (Wartburg, VIII, 6.)

— Der Stückgiesser Mülich. (Wartburg, IX, 1. 2.)

Berggruen, O. Cortège historique de la ville de Vienne à l'occasion des noces d'argent de LL. MM. François-Joseph Ier et Elisabeth (27 avril 1879). f⁰, 48 p. avec grav. et 45 pl. hors texte. Paris, Quantin.

Bigault. Les verriers de l'Argonne. (Revue de Champagne et de Brie, janv.)

Blanc, Ch. Grammaire des arts décoratifs; Décoration intérieure de la maison. gr. 8⁰, 499 p. avec 11 pl. en chromolith. et de nombreuses fig. Paris, Loones. 30 fr.

Bormans. La verrerie et la cristallerie de Vonêche. (Bullet. des Comm. royales d'art et d'archéol., XX, 9—12.)

Braunmühl, C. v. Ueber Technik und Entwickelung der Spitzen. (Kunst u. Gewerbe, 2 ff.)

Ueber Bronzepatinierung. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 198.)

Brossard, P. Les Faiences lyonnaises au XVIIIe siècle. 4⁰, 16 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Revue des arts décoratifs.)

Bucher, Bruno. Die Werkstatt vor zweihundert Jahren. (Blätt. f. Kunstgew., XI, 2.)

Buss, Georg. Die Bürgeler Thonwaaren-Industrie. (Kunst u. Gewerbe, 3.)

Caspar, L. Sammlung von Möbelstücken aus dem 15.—17. Jahrhundert. Lichtdr. gr. 4⁰, 12 Bl. mit 1 Blatt Text. Frankfurt a. M., Keller. M. 10. —.

Champier, V. A propos de l'enquète sur les industries de l'art. (Revue des Arts décor., 23.)

Charpy, L. Notice sur l'industrie de la marbrerie à Saint-Amour et sur les divers gisements de marbres dans le département du Jura. 18⁰, 34 p. Lons-le-Saunier, imp. Mayet et Cie.

Chennevières, H. de. Costumes et décors au théatre. (Rev. des Arts décorat., 20. 21.)

Courajod, L. Supplément au mémoire intitulé: Deux épaves de la chapelle des Valois à Saint-Denis. 8⁰, 16 p. avec planche et fig. Nogent-le-Rotrou; imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. des Mém. de la Soc. nat. des antiquaires de France, t. 41.)

Crowdy, J. On recent progress in the small arts. (British Almanac and Companion, 1882.)

Della Rocca. Verreries et mosaiques de Salviati. (Chronique des Arts, 7.)

Dumont, A. et J. **Chaplain.** Les Céramiques de la Grèce propre. Vases peints et terres cuites. 1re partie: Vases peints. gr. 4⁰, 84 p. avec 36 fig. et 33 pl. Paris, Firmin-Didot et Cie.

Evans, J. L'Age du bronze; Instruments, armes et ornements de la Grande-Bretagne et de l'Irlande. Trad. de l'anglais par W. Battier, revu et corrigé par l'auteur. 8⁰, VIII, 551 p. avec 540 p. Paris, Gormer Baillière et Cie. 15 fr.

Examples of artistic metal work. (Art Journal, 1.)

Falke, J. v. Costümgeschichte der Culturvölker. 10.—16. (Schluss-) Lfg., 4⁰. (IV u. S. 273—480 m. eingedr. Holzschn.) Stuttgart, Spemann. à M. 1. 50.

— Die Kunst im Hause. 4. verm. Aufl. 3—12. (Schluss-Heft. 4⁰. (VII u. S. 89—508.) Wien, Gerold's Sohn. à fl. 6. —

— Kunstindustrielle Reisestudien im Sommer 1881. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, 196 ff.)

Flötner, P., Zeichners, Bildhauers und Formschneiders von Nürnberg, gest. im Jahre 1546, Das Kunstbuch des. Enthält 40 Bl. m. allerlei Zierrat für Malerei, eingelegte, tauschirte und geätzte Arbeit. Nach den Orig. im Besitze der königl. preuss. Kunstsamml. neu herausgeg. Facsim.-Druck. 4⁰. Berlin, Schuster. M. 10.

Fontenay, E. Le rôle du bijou moderne dans le costume. (Revue des Arts décor., 23.)

Forestié, E. Découverte d'un vase antique en bronze incrusté d'argent aux environs de Montauban. 8⁰, 8 p. Montauban, imp. Forestié.

Fowler, J. On the process of decay in glass on the composition and texture of glass at different periods, and the history of its manufacture. (Archaeologia, XLI, 2.)

Frauberger, H. Kunstgewerbliche Briefe. (Wissensch. Beilage d. Leipziger Zeitg., 17. 18.)

Friedrich, C. Zur Geschichte des Bucheinbandes. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Vereins in München 1. 2.)

— Die Erfindung und Bedeutung des Hartglases. (Wartburg, VIII, 4 ff.)

Gallische Geräthe, mit Abbildg. (Anzeig. d. antiqu. Gesellsch. in Zürich, 1881, 4.)

Garnier, E. Histoire de la céramique, poteries, faiences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps les plus anciens jusqu' à nos jours. 8⁰, XV, 576 p. et 5 pl. hors texte, Tours, Mame et fils.

— — Les manufactures nationales: Sèvres et la porcelaine tendre. (Revue des Arts décor., 23.)

Genolini, A. Maioliche italiane: marche e monogrammi. 8⁰, p. VIII, 171 con 35 tav. Milano, Dumolard. L. 20. —.

Gerspach. La céramique Chinoise. (Gaz. d. B.-Arts, janv.)

— La mosaique. (Rev. des Arts décorat., déc.)

Antike griechische Gewebe aus Gräbern Süd-Russlands. (Europa, 46.)

Girardin, J. De l'industrie métallurgique chez les anciens Romains. 8⁰, 47 p. Rouen, imp. Cagniard. (Extr. du Bull. de la Soc. libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure pour l'année 1881.)

Goetz, Wilh. Nürnberger Lehrlingswesen im XVI. Jahrhundert. (Schweizer. Gewerbeblatt, VII, 3.)

Gordon Cuming. Fijian pottery. (Art Journal N. Ser., 12.)

Greta. Porcelein-Schilderen. (Nederlandsche Kunstbode, 46. 47.)

Guiffrey, J. Les origines de la tappisserie de haute et basse lice à Paris. 8⁰, 22 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. du t. 8 des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile de France.)

Heitz, E. Fabrication, Hausindustrie und Hausarbeit. (Unsere Zeit, 2.)

Hermann, F. Die Glas-, Porzellan- und Email-Malerei in ihrem ganzen Umfange. Unter Zugrundelegung der neuesten Erfindungen und auf Grund eigener in Sèvres und andern grossen Malereien und Fabriken erworbener Kenntnisse

bearb. u. herausgeg. Mit 10 eingedr. Holzschn.-Abbild. 8⁰, VI, 380 S. Wien, Hartleben. fl. 4.

Hettwig, C. Sammlung moderner Sitzmöbel für alle Räume des Hauses. Nach ausgeführten eigenen Entwürfen zum Gebrauche für Möbelfabrikanten, Möbelhandlungen, Tapezierer und Decorateure. In ca. 5 Lfg. 1. u. 2. Lfg., gr. 4⁰. (20 Chromolith.) Dresden, Gilbers. à M. 6.

Hofmann, Nic. Bronce-Arbeiten in deutscher Renaissance, nach Orig.-Zeichngn. 1. Lfg., f⁰. (13 Bl. in Facsim.-Druck.) Berlin, Nicolai. M. 15. —.

Hölder, Osc. Schlüsselschilde. Vorlagen für Schlosser beim Unterricht im techn. Freihandzeichn. an gewerbl. Fortbildungsschulen. 15 Taf. in Farbendr. Zugleich eine „Vorschule" zu dem vom Verf. herausgeg. Werke „Arbeiten der Schlosser, Schmiede, Kupferschmiede etc." f⁰, 1 Bl. Text. Stuttgart, Nitzschke. M. 4. 50.

Italian Medals. (Art Journal. N. Ser., 15.)

Kalesse, E. Zur Geschichte der Breslauer Glockengiesser. (Anzeig. f. K. deut. Vorzeit, 1.)

Kršnjavi, F. Die slavische Hausindustrie. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, 198 ff.)

Kuhnt, Fr. Sammlung moderner Zimmereinrichtungen aus den Industrie-Ausstellungen zu Halle und Karlsruhe. In ca. 7 Lfgn. 1. Lfg., f⁰, 10 Lichtdr.-Taf. Dreden, Gilbers. M. 10. —.

Lammers, A. Handbildung u. Hausfleiss. (Deut. Zeit- und Streitfragen, 157.)

Lasteyrie, F. de. On two gold ornaments of the time of Theodoric, preserved in the Museum at Ravenna. (Archaeologia, XLI, 2.)

Lenz, A. Die landgräfliche Porzellanmanufactur zu Kassel. (Zeitschr. f. Museologie, 24.)

Lipperheide, Fr. Muster altitalienischer Leinenstickerei. 1. Samml. (Musterbücher für weibl. Handarbeit. Herausgeg. von der Red. der Modenwelt.) gr. 4⁰, 32 S. m. eingedr. Holzschn. u. 30 Taf. Berlin, Lipperheide. M. 6. —.

Malagola, C. La fabbrica delle maioliche della famiglia Corona in Faenza: lettera al cav. G. Corona; con un' Introduzione ed una tavola litogr. 4⁰, p. 44. Milano, frat. Dumolard. L. 3.

Mauroy, A. Reims à travers les âges, souvenir historique de la grande cavalcade de bien faisance du 6 juin 1881, avec un précis de l'histoire de Reims. Édition illustrée de 24 grav. en camaïen, par A. Savoye. 8⁰, 56 p. et plan. Reims, Michaud.

Michel, M. La Reliure française commerciale et industrielle, depuis l'invention de l'imprimerie jusqu' à nos jours. 4⁰, 147 p. avec fig. et 23 pl. Paris, Morgand et Fatout.

Minieri-Riccio, C. La fabbrica della porcellana in Napoli, e sue vicende. (Atti dell' Accademia Pontaniana, vol. XIII, parte II.)

Monceaux, H. Les tapisseries de lancien chapitre d'Auxerre et la legende des reliques de Saint Étienne. (L'Art, 371.)

Muster für Leinen-Stickerei, in farb. Kunstdruck ausgeführt. 1. Samml. 1. Heft. 8⁰, 2 Bl. Leipzig, Kramer & Spohr. M. —. 30.

Müntz. Notes sur l'histoire du costume en Alsace. (Revue Alsacienne, novemb.)

Niedling, A. Original-Entwürfe für kunstgewerbliche Erzeugnisse der gesammten Thonwaarenindustrie. Nebst Details in vergrössertem Massstabe. 25 lith. Folio-Taf. 2. Aufl. Mit Text. gr. 4⁰, 2 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 5.

Nordhoff. Meister Eisenhuth. (Jahrbüch. des Ver. von Alterth.-Freunden im Rheinlande, LXX ff.)

Novi, G. I fabbricanti di maiolica e di terraglia in Napoli. (Atti dell' Accad. Pontaniana, vol. XIV.)

Pasqué, E. Die Gobelin-Manufactur in Paris (Gartenlaube, 7.)

Prigg. Roman pottery Kilns. (Journ. of the British Archaeol. Association, XXXVII, 2.)

Pulszky. Ungarische Orfévrerie cloisonnée. (Ungarische Revue, 2.)

Rees, J. E. R. Home Decoration: Instructions in and Designs for Embroidery, Panel, and Decorative Paintings, Wood Carving, etc. With num. Orig. Desings. 12⁰. (New-York.) London. 3 s. 6 d.

Reichenau, H. Der Tapezierer als Zimmerdekorateur. 7. Reihenfolge. 32 lith. Taf. qu. gr. 4⁰. Weimar, Voigt. M. 4. 50.

Rein, J. J. Das japanische Kunstgewerbe. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, VIII, 1.)

— Metallotechnik. Legirungen, Produktion, Geschichte und Eigenschaften der Metalle. Geschichtliches der Formerei und Giesserei, nebst diversen nützlichen Anweisungen. 16⁰, 64 S. Leipzig, Scholtze. M. 2. —.

Ris-Paquot. Étude sur les émaux anciens. 32⁰, 81 p. et 6 pl. en chromolith. Paris, Simon.

Runtz-Rees, J. E. Home Decoration: Art Needlework and Embroidery; Painting on Silk, Satin, and Velvet; Panel Painting and Wood Carving; with numerous designs. 18⁰. (New-York.) London. 3 s. 6 d.

Rupin, E. Reliquaire en cuivre ciselé et doré, fin du XIIIe siècle, de l'église de Saint-Martin de Brive (Corrèze). 8⁰, 4 p. avec 2 fig. Paris, imp. nat. (Extr. de la Revue des soc. savantes, 7e série, t. 5, 1881.)

Ruthenische Teppiche. (Blätt. f. Kunstgewerbe, XI, 1.)

Sacken, Ed. Frh. v. Die Mitra von Arnoldstein. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F. VIII, 1.)

Schorn, O. v. Die künstlerischen Motive im japanischen Kunstgewerbe. (Vom Fels zum Meer, I, 6.)

Seemann, Th. Die Tapete, ihre ästhetische Bedeutung und technische Darstellung, sowie kurze Beschreibung d. Buntpapier-Fabrikation. Mit 42 Holzschn.-Abbild. 8⁰, III, 234 S. Wien, Hartleben. M. 4. —.

Spielhagen, G. Kunst-Scherben, gesammelt und zusammengestellt. 1. Lfg. f⁰. (6 Chromolith. m. 1 Bl. Text und chromolith. Titel.) Berlin, Spielhagen & C. M. 10. —.

Stephens, G. On a ebony pax bearing the legend of St. Veronica. (Archaeologia, XLI, 2.)

Stowe, Edw. An old spanish embroidery. (Art Journal, N. Ser., 12.)

Tapestry paintings at Messrs. Howel and James'. (Academy, 1. Jaenn.)

Tomassetti, G. L'arte della seta sotto Sisto V in Roma. (Studi e documenti di Storia e di Diritto, II, 2—4.)

Töpfer, A. Möbel für die bürgerl. Wohnung. Eine Sammlung von ausgeführten Entwürfen nebst Detailzeichnungen in Naturgrösse aus der Techn. Anstalt für Gewerbetreibende zu Bremen. (In 10 Heften.) 1. Hft. f⁰, 4 photolith. Taf. m. 4 Bog. Details in Imp. f⁰. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Urbani de Gheltof, G. M. A technical history of manufacture of venetian laces (Venice-Burano), translated by Lady Layard. 4⁰, p. 57 with pl. Venice, F. Ongania.

Uzanne, O. L'Eventail. Illustrations de P. Avril. 8⁰, 150 p. avec dessins tirés en couleur. Paris. Quantin. fr. 40

Vachon, Mar. La situation actuelle des industries d'art en France. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Vallier, G. Armorial des grands-maîtres et des abbés de Saint-Antoine de Viennois. 8⁰, 76 p. avec armoiries. Marseille, imp. Barlatier-Feissat père et fils.

Van Bastelaer, D. A. Les grès wallons, Grès-cérames ornés de l'ancienne Belgique ou des Pays-Bas, improprement nommés grès flamands. 3e rapport. Les grès ornés à Bouffioulx au XVIe siècle. 8⁰, 64 p. et 3 pl. Bruxelles, imp. ve J. Baertsoen. (Extr. du Bull. des Comm.-royales d'art et d'archéologie.) fr. 3. —.

Van Rooijen, Servaas. De keramische Kunst in den Haag. (Nederlandsche Kunstbode, 44. 45.)

Weiss, H. Kostümkunde. Geschichte der Tracht und des Geräths. 2., gänzlich umgearb. Aufl. 1. Bd. Das Alterthum. Mit 454 eingedr. Fig. in Holzschn. u. 8 farb. Taf. gr. 8⁰, XLI, 603 S. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 16. —.

Wheatley, H. B. and P. H. **Delamotte.** Art Workmanship in Gold and Silver. 8⁰. London, Low. 2 s. 6 d.

Wiener, L. Les Vases de la pharmacie de Saint-Charles au Musée lorrain. 8⁰, 8 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéologie lorraine, août 1881.)

Winthorp, Th L. Old English Porcelain. American Art Review, 22.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bucher, B. Weltausstellungen und kein Ende. (Allgem. Kunstchronik, VI, 2.)

Chanteau, F. de. Collections lorraines aux 16e et 17e siècles. (Mémoires de la Soc. d'archéol. lorraine, III Sér., 8.)

Duret, Th. Une visite aux galeries nationales d'Irland et d'Écosse. (Gaz. des B.-Arts, févr.)

Elenco dei principali monumenti ed oggetti d'arte esistenti nella provincia di Vicenza soggetti alla sorveglianza della Commissione conservatrice di antichità e belle arti. Monumenti architettonici. 4⁰, p. 58. Vicenza, tip. G. Burato.

Die jüngsten Erwerbungen der Nationalmuseen Frankreichs. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl. 11 ff.)

Huet, Cd. **Busken.** Het land van Rubens. Belgische reisherinneringen. 2e druk. 8⁰, 6, IV en 312 bl. Amsterdam, J. C. Loman. f. 1. 90.

Memminger. Die Kunstdenkmäler des Kreises Soest, kurz beschrieben. gr. 4⁰, 30 S. Soest, Ritter. 1. 35.

Pecht, Fr. Ueber einige neuere Ausstellungen und ihre Wirkung auf die Production. (Kunst u. Gew., XVI, 1.)

— Die Kunstpflege in Bayern. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Beibl. 16 ff.)

Porée. Itinéraire archéologique de Bernay, Beaumont-le-Roger, Harcourt, Beaumesnil et Thevray. 8⁰, 55 p. Tours, imp. Bouserez.

Posselt. Die kirchliche Kunst in Schleswig-Holstein. (Zeitschr. d. Gesellsch. f. Schlesw.-Holst.-Lauenburg. Gesch., II.)

Richter, E. Verzeichniss der Fundstellen vorhistorischer und römischer Gegenstände im Herzogthum Salzburg. (Mitth. d. Gesellsch. f. Salzb. Landeskde., XXI.)

Stichler, E. Ein Nationalmuseum im Exil und dessen Umgebung. (Europa, 11.)

Tristram, H. B. Pathways of Palestine: a Descriptive Tour through the Holy Land. Illustr. with 44 Permanent Photogr. 1st series. 4⁰. London, Low. 31 s. 6 d.

Van Weede. Rapport over de Kunst in Belgie. (Nederlandsche Kunstbode, 50.)

Abbeville.

— **Ris-Paquot.** Une visite au musée Boucher-de-Perthes, à Abbeville. 12⁰, 36 p. avec 4 pl. et fig. Paris, Simon.

Agram.

— Ausstellung nationaler Hausindustrie. (Kunst u. Gewerbe, XVI, 1.)

Amsterdam.

— Catalogus Bibliothecae Amstelredamensis. Logdoni Batavorum Ex officina Henrici ab Haestens. Anno CIↃ.IↃCXII. 4⁰, 16 en 32 bl. Amsterdam, Rogge. (Herdrukt en uitgegeven, naar het eenig bekende exemplaar toebehoorende aan de Universiteits-Bibliotheek te Cambridge, door H. C. Rogge.) f. 12. 50.

Antwerpen.

— L'exposition de M. Ch. Doms au Cercle artistique d'Anvers. (Revue artistique, 13—14.)

— Exposition du cercle artistique d'Anvers. (Revue artistique, 11—12.)

— **Tilius.** Cercle artistique. (Revue artistique, 11—12.)

Arnhem.

— **Evers.** Catalogus van het Arnhemsch museum van oudheden. Uitgegeven op verzoek van der gemeenteraad. 8⁰, 4, 97 bl. Arnhem, G. J. Thieme. f. —. 50.

Arras.

— **Cardevacque,** A. de. Les Places d'Arras, étude historique et archéologique sur la Grande-Place et la Petite-Place d'Arras et la rue de la Taillerie qui les relie entre elles. gr. 8⁰, 429 p. et pl. Arras, Sueur-Charrney.

Barcelona.

— **Molins,** Elías de. Museo provincial de antiguedades de Barcelona. (Rivista comtempor., 15. Nov.)

Bergamo.

— Catalogo dei quadri esistenti nella galleria della Accademia Carrara di belle arti in Bergamo. 16⁰, p. 123. Bergamo, tip. Bolis.

— Esposizione di opere di belle arti nella Accademia Carrara in Bergamo (anno 1881). 16⁰, p. 13. Bergamo, tip. Bolis.

Berlin. Kunstgewerbe-Museum.

— **Beaulieu,** G. de. Das neue Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Daheim, 23.)

— **Birdwood,** G. Ausstellung indischer Kunstgegenstände zu Berlin, 1881. Uebersetzt von J. W. Mollet. Mit 55 eingedr. Fig. in Holzschn. 8⁰, VIII, 135 S. mit 1 chromolith. Karte. London. Berlin, Asher & C. M. 3. —.

— Führer durch die Sammlung d. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. 8⁰, IV, 102 S. mit 2 lith. Grundrissen. Berlin, Weidmann.

— Das neue Gewerbe-Museum. (Im neuen Reich, 51.)

— Das Kunstgewerbe-Museum. (Blätter f. Kunstgewerbe, X, 12.) — Kunst u. Gewerbe, 2 ff.)

— Kunstgewerbe-Museum, das, zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes. 4⁰, 77 S. mit in den Text gedr. Rad. u. 2 rad. Taf. Berlin, Weidmann. M. 12. —.

— **Rosenberg,** A. Le nouveau musée des arts décoratifs à Berlin. (Revue des Arts décor., 21.)

— Die Sammlung Schliemann im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Belger, Chr., Augsb. Allg. Ztg., B. 68, 69.)

Berlin.
— Berichte, amtliche, aus den kgl. Kunstsammlungen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., III, 1.)
— Die Berliner Kunstausstellung v. 1881. (Christl. Kunstblatt, 1.)
— **Förster**, Carl. Das Berliner Museum. (Wartburg, VIII, 9.)
— **Michel.** Les Musées de Berlin. (Rev. des Deux Mondes, 15. janv.)
— **Milchhöfer.** Griechische Alterthümer im Berliner Antiquarium. (Deut. Revue, Febr.)
— **Rosenberg**, A. Neptun und Amphitrite von Rubens in der Berliner Gemäldegalerie. (Ztschr. f. bild. Kunst, 6.)
— Der neue Rubens des Berliner Museums. (Wartburg, VIII, 4. 5.)
Bologna.
— **Brizio.** Il museo Civico di Bologna. (La Cultura, I, 1. 2.)
— **Gozzadini.** Nella solenne inaugurazione del Museo civico di Bologna, fatta il 25 sett. 1881. 8⁰, p. 21. Bologna, tip. Fava e Garagnani.
— Guide (Petit) artistique de la ville de Bologne. 32⁰, p. 94. Bologna, N. Zanichelli.
Bonn.
— Aus der Ausstellung von Gegenständen der christlichen Kunst in Bonn. Der gebrannte Glaslichtdruck. — Copien alter Glasmalereien. (Archiv f. kirchl. Kunst, V, 10 ff.)
— Exposition d'objets d'art chrétien à Bonn. (Journ. d. B.-Arts, 23.)
Braunschweig.
— **Wessely.** Wanderungen durch das herzogliche Museum zu Braunschweig. (Zeitschr. f. Museologie, 23 ff.)
Breslau.
— Schlesisches Museum der bildenden Künste. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlg., III, 1.)
Broholm.
— **Mestorf**, J. Das v. Sehested'sche Museum localer Alterthümer zu Broholm auf Fünen. (Zeitschr. f. Ethnologie, XIII, 5.)
Brüssel.
— Album commémoratif de l'Exposition nationale, 1830—1880. Photogr. de M. Fussen. Dessins de M. A. Heins. Texte de M. F. Herla. f⁰, 146 p. et 20 pl. Bruxelles, imp. A. Lefèvre. fr. 40. —.
— Les artistes hongrois au salon de Bruxelles. (Revue artistique, 11—12.)
— Catalogue des livres et manuscrits, elzéviers, livres gothiques, ouvrages à figures, formant la bibliothèque de feu M. le chevalier J. Camberlyn. 8⁰, 184 p. Bruxelles, F. J. Ollivier. (1455 num.)
— **Fetis.** Accroissement du Musée de Bruxelles. (Bullet. des comm. roy. d'art et d'archéol., XX, 7. 8.)
— **Lefèvre**, E. Les artistes anversois du salon de Bruxelles. (Revue artistique, 6—8.)
— **Victor.** A propos du salon de peinture. (Rev. de Belgique, 9.)
Buda-Pesth.
— L'exposition des beaux-arts de Buda-Pesth et les artistes anversois. (Rev. artistique, 13—14.)
Dresden.
— **Förster**, C. Wieder ein bezweifelter Holbein. (Wartburg, IX, 1. 2.)
— Kunst-Schatten uit het museum van Dresden. Photolithographieën naar de meestberoemde schilderijen uit dit kabinet. Met dichterlijke bijschriften van J. J. L. ten Kate. 4⁰, 5 en 80 bl. met 20 photolith. Amsterdam, M. Henriques de Castro. f 15. —.
— **Larpent**, S. Sur le portrait de Morett dans la Galerie de Dresde. Christiania, Thronsen u. Comp.
— **Lübke**, W. Aus der Dresdener Galerie. (Augsb. Allg. Ztg., B. 40.)
— Das Portrait Moretts in der Dresdener Galerie. (Augsb. Allg. Ztg., B. 364.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 7.)
— **Rosenberg.** Die neuen Erwerbungen der Dresdener Galerie. (Grenzboten, 51.)
Florenz.
— **Carocci**, G. I dintorni di Firenze: guida storico-artistica. 16⁰, p. 318. Firenze, tip. Galletti e Cocci. L. 2. —.
— **Ferri**, N. Catalogo delle stampe e disegni eposti al pubblico nella R Galleria degli Uffizi. 16⁰, p. 96. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa.
— **Wilson**, Ch. H. Art in Florence. (Academy, 31. Dec.)
— — The Uffizi Gallery at Florence. (Academy, 506 ff.)
Freiburg in d. Schw.
— **Schropp**, R. Das Museum Marcello und seine Stifterin. (Augsb. Allg. Ztg., B. 354 ff.)
Gent.
— Exposition du Cercle des Beaux-Arts à Gand. (Journal des B.-Arts, 3.)
Graz.
— **Pichler**, Fr. Zur Urgeschichte von Grätz und Umgebung. (Mitth. der k. k. Central-Comm. N. F., VIII, 1.)
Haag.
— Beschrijving, Beknopte, van de kunstvoorwerpen tentoongesteld in het koninklijk kabinet van schilderijen te s' Gravenhage. 6e uitgave. 8⁰, VI, 71 bl. s'Gravenhage, Nijhoff. f. —. 50.
Halle.
— **Heydemann**, H. Aus dem Pavillon für kunstgewerbliche Alterthümer auf der Ausstellung zu Halle. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)
Karlsruhe.
— **Billung**, Herm. Die badische Kunst- u. Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe. (Kunst u. Gewerbe, 12.)
— **Rosenberg**, M. Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881 unter dem Protektorate Sr. kgl. Hoheit des Erbgrossherzogs. Herausgeg. vom Haupt-Comité. In Lichtdr. ausgeführt von J. Bäckmann in Karlsruhe. (In ca. 12 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 5 Bl. mit 6 Bl. Text. Frankfurt a. M., Keller. M. 5. —.
Kassel.
— **Wittmer**, G. Neue Erwerbungen der Kasseler Gemäldegalerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 18.)
Lille.
— **Merson**, O. Les Beaux-Arts à Lille, exposition de 1881. 8⁰, XIII—168 p. Paris, Baur. (Extr. du Propagateur du Nord et du Pas-de-Calais.
Limoges.
— Catalogue de la collection Gasnault au Musée national d'Adrien Dubouché à Limoges. gr. 8⁰, XXIX, 325 p. Paris, Champion.
London.
— **Dubouloz**, John. Treizième exposition d'hiver de la „Royal Academy." (Courrier de l'Art, II, 3 ff.)
— The exhibition of the old masters at the Royal Academy. (Art Journal, N. Ser., 15.)
— The exhibition of the Royal scottish academy. (Art Journal, N. Ser., 15.)
— **Gonse**, L. Exposition de Maîtres anciens à la „Royal Academy". (Gaz. d. B.-Arts, mars.)

London.
— **Gray,** J. M. The exhibition of the Royal Scottish Academy. (Academy, 512.)
— The medals in the British Museum. (Acad. 7. Jaenn.)
— **Monkhouse.** The old masters at Burlington House. (Academy, 7. Jaenn., 11. Febr.)
— **Richter,** S. P. Ausstellung alter Meister im Burlington House. (Zeitschr. für bild. Kunst, B. 17 ff.)
— — On Some of the Old Masters at Burlington House. (Academy, 507.)
— South Kensington Museum. Examples of the Works of Art in the Museum. Vol. 2. f⁰. London, Low. 21 s.
— **Wedmore,** Fr. The Grosvenor Gallery exhibition of the work of Mr. Watts. (Acad. 506 ff.)
— — The water-colours drawings at the Grosvenor Gallery. (Academy, 510. 511.)

Lyon.
— **Niepce.** L. Archéologie lyonnaise. (Les Stalles et les Boiseries de Cluny à la cathédrale de Lyon; les Chartes et la Bibliothèque de Cluny; le Cabinet des antiques et le médaillier du collège de la Trinité, etc.) gr. 8⁰, XI, 131 p. avec grav. Lyon, Georg.
— Exposition de la Société des Amis des Arts de Lyon. (Courrier de l'Art, II, 10 ff.)

Madrid.
— Catálogo de la Exposición del Círculo de Bellas Artes, con grabados de los principales cuadros. 8⁰, XII, 66 p. Madrid, Aribau y Comp. 16 y 18.

Mailand.
— **Bazzero, A.** Le armi antiche nel Museo patrio di archeologia in Milano. 2ª ediz, 16⁰, p. 32. Milano, frat. Dumolard. L. 1. —.
— **Baldi,** F. La scuola d'arti e mestieri di Savona all' Esposizione industriale nazionale di Milano 1881. 8⁰, p. 202. Savona, tip. di F. Bertolotto.
— **Colombo,** V. Esposizione artistica 1881. Profili biografici. 16⁰, p. VIII, 191. Milano, G. Civelli. L. 2. 50.
— **Eitelberger,** R. v. Die italienische Industrie-Ausstellung in Mailand 1881. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, 195.)
— Esposizione nazionale in Milano nel 1881. Belle arti.-Catalogo ufficiale, illustrato. 8⁰, p. 146 e tav. Milano, E. Sonzogno. L. 3. —.
— Notizie sul museo patrio archeologico in Milano. 24⁰, p. 48. Milano, tip. A. Lombardi. L. —. 30.
— **Paravicini,** T. V. Guida artistica di Milano, dintorni e Laghi. 16⁰, p. 16, XXIV e pianta. Milano, Vallardi. L. 1. 50.
— Ricordo-Album della Esposizione Nazionale 1881 in Milano: 150 grandi quadri tirati a parte in carta sopraffina, con testo esplicativo di R. Barbiera e L. Chirtani. f⁰. Milano, frat. Treves. L. 20. —.
— **Salviati,** A. La manifattura Salviati per mosaici e vetri in Venezia, all' Esposizione industriale italiana 1881 in Milano. Elenco dei prodotti eposti. 4⁰, p. 17. Milano, tip. Sociale.
— **Wernick,** Fr. Das Kunstgewerbe auf den Ausstellungen zu Mailand und Stuttgart. (Sammlg. kunstgewerbl. und kunsthist. Vorträge. Nr. 5.) 8⁰, 44 S. Leipzig, Schloemp. M. 1. 25.)

Mantua.
— **Intra,** G. Il Museo statuario e la Biblioteca di Mantova. (Atti e Mem. della R. Accadem. Virgiliana di Mantova.)
— Relazione sopra il civico Museo, ecc., per la conservazione dei monumenti. 16⁰, p. 8. Mantova, tip. credi Segna. (Dalla Gazz. di Mantova, 1881, num. 102.)

Montepulciano.
— **Symonds.** Montepulciano. (Fraser's Magazine, Marz.)

Monza.
— **Montault,** Mgr. de. Inventaires de la chapelle royale de Monza. (Bulletin monumental, 7.)

München.
— **Förster,** C. Das Münchener Nationalmuseum in französischer Beleuchtung. (Wartburg, IX, 3. 4.)
— — Die Münchener Pinakothek. (Wartburg, VIII, 7. 8.)
— **Lübke,** W. Die Gallerie der Münchener Pinakothek. (Augsb. Allg. Ztg., B. 337.)
— Das bayerische Nationalmuseum. (Augsb. Allg. Ztg., B. 70. 71.)
— **Rosenberg.** Die Schack'sche Gemäldesammlung in München. (Grenzboten, 48.)

Neapel.
— **Monaco.** Les manuscrits orientaux de la bibliothèque de Naples. (Le Muséon, I, 1.)
— **Weber,** Aug. Au musée national de Naples. (L'Art, 372 ff.)

Nîmes.
— **Roger des Fourniels.** Le Salon de 1881 à Nîmes. 16⁰, 15 p. Nîmes, imp. Dubois. 50 c.

Oxford.
Fortnum, E. The archaeological collections and museums of Oxford. (Academy, 501.)

Padua.
— **Gloria,** A. Museo civico di Padova, N. 2. Cenni storici, con l'elenco degli oggetti più scelti. 8⁰, p. 113. Padova, tip. Comunale.

Paris.
— **Berger,** P., E. **Le Blant,** R. **Mowat** et R. **Cagnat.** L'Exposition de la Cour Caulaincourt au Louvre: fouilles d'Utique. 8⁰, 24 p. Paris, Didier et Cie. (Extr. de la Revue archéol., oct. 1881.)
— Catalogue des livres précieux manuscrits et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot. Belles-lettres, histoire. Table alphabétique des noms d'auteurs et des ouvrages anonymes, suivie de la liste des prix d'adjudication. 8⁰, 18 p. Paris, Firmin-Didot et Cie.
Catalogue de suites de vignettes pour illustrations par les principaux artistes des XVIIIᵉ et XIXᵉ siècles. Dessins par Moreau, Desrais, Cochin, Marillier, Duplessis-Bertaux, Desenne, Deveria, Johannot etc., dont la vente aura lieu du 20 au 25 février 1882. 8⁰, 159 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (1517 num.)
— **Clément,** F. Première exposition de tentures artistiques au palais de l'École des beaux-arts. 8⁰, 8 p. Paris, D. Dumoulin et Cie. (Extr. de la Revue de l'art chrét.)
— **Eudel,** P. L'Hôtel Drouot en 1881. Avec une préface par M. J. Claretie. 18⁰, XVI, 426 p. Paris, Charpentier. fr. 3. 50.
— L'exposition de la cour Caulaincourt au Louvre (Fouilles d'Uttique.) (Revue archéol., 10.)
— L'exposition de gravure au cercle de la librairie et de l'imprimerie, à Paris. (Ann. de l'imprimerie et des arts et des professions qui s'y rattachent, N⁰ 6, Bruxelles.)
— Exposition des œuvres d'Edouard Imer, à l'École nationale des beaux-arts, par l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. 18⁰, 54 p. Paris, imp. Quantin. fr. 1. —.

Paris.
— **Lerol**, P. Alexis Febvre. Collection. (L'Art, 376 ff.)
— **Noël**, G. Les collections de Benjamin Fillon. (L'Art, 373. 376.)
Paris. Collection Spitzer.
— **Bonnaffé**, Edm. Meubles et bois sculptés. (Gaz. d. B.-Arts, mars.)
— **Darcel**, A. Les ivoires. (Gaz. des B.-Arts, févr.)
Paris. Salon.
— **Lafenestre**, G. Le Livre d'or du Salon de peinture et de sculpture, catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours. Avec 16 pl. à l'eau-forte, gravées sous la direction de M. Edm. Hédouin. (3e année.) 4⁰, XVI, 140 p. Paris, Libr. des bibliophiles. fr. 25. —.
— **About**, E. Le Décaméron du salon de peinture pour l'année 1881. Avec 6 dessins originaux reproduits en fac-similé. 18⁰, 151 p. Paris, Libr. des bibliophiles. fr. 3 50.
— **Buisson**, J. Salon de peinture et de sculpture; Expositions en dehors du Salon en 1881. gr. 8⁰, VIII, 160 p. avec pl. hors texte et grav. Paris, imp. Quantin. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts et du Correspondant.)
— Exposition (l') des beaux-arts (Salon de 1881, 2e année), comprenant 40 pl. en photogravure par Goupil & Cie., 150 dessins d'après les originaux des artistes; avec le concours littéraire de MM. D. Bernard, Gœtschy, Montrosier, St.-Juirs, Schefer, Stoullig, Vachon, Valabrègue, de Veyran. 8⁰, XII, 323 p. Paris, Baschet.
— **Haschedé**, E. Les femmes artistes (salons de 1880 et 1881). Exposition de l'union des femmes (peintres et sculpteurs). Cercle des arts libéraux. gr. 4⁰, 32 p. avec grav. Paris, imp. Tolmer et Cie. fr. 3. —.
Pau.
— Musée de la ville de Pau, notice et catalogue par Ch. Le Coeur, conservateur du Musée. 11e éd. 18⁰, 100 p. Pau, Ribaut. 75 c.
Petersburg.
— **Rayet**, O. Les antiques de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. (Gaz. d. B.-Arts, décemb. ff.)
Pordenone.
— Catalogo degli oggetti d'arte comunali e di altri non comunali in Pordenone. 8⁰, p. 32. Pordenone, tip. A. Gatti.
Prag.
— **Bischoff**, B. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale in Prag. (Samml. gemeinnütziger Vorträge. Herausg. vom Deutschen Verein zur Verbreit. gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 72.) 8⁰, 31 S. Prag, Deutscher Verein. M. —. 40.
Rom.
— **Forbes**, S. R. Rambles in Rome. An Archaeological and Historical Guide to the museums, Galleries, Villas, Churches, and Antiquities of Rome and the Campagna. With Maps, Plans and Illustr. 8⁰, p. 356. London, Nelsons. 3 s. 6 d.
— **Matz**, Fr. Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss d. grösseren Sammlungen, beschrieben. Nach des Verfassers Tode weitergeführt und herausgeg. von F. v. Duhn. Gedr. mit Unterstützung des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. 3. (Schluss-) Bd. Reliefs u. Sonstiges. Mit Registern u. 2 lith. u. chromolith. Karten. gr. 8⁰, VI, 348 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 9. —.
— **Mazoni**, A. Guide de la bibliothèque du Vatican et de l'appartement Borgia. 18⁰, p. 74. Roma, imp. Monaldi. L. 1. —.
Rouen.
— **Adeline**, J. Le musée d'antiquités et le Musée Céramique de Rouen, 30 eaux-fortes avec texte et frontispice. Livr. 1. 4⁰, 4 pl. et 3 pl. Rouen, Augé. (L'ouvrage sera tiré à 125 exempl. et formera 15 livr. qui paraîtront chaque mois, au prix de 3 fr. chacune.)
— Rouen. (Art Journal, 1.)
Schwerin.
— **Schlie**, Fr. Kleine Studien über einige niederländische und deutsche Meister in der Grossherzogl. Gemäldegalerie zu Schwerin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 4 ff.)
Strassburg.
— **Vachon**, M. L'Art pendant la guerre de 1870 à 71. Strasbourg, les musées, les bibliothèques et la cathédrale. Inventaire des œuvres d'art détruites. 8⁰ à 2 col., LII—157 p. Paris, Quantin. fr. 10. —.
Tours.
— Notice sommaire des tableaux du musée de la ville de Tours. 18⁰, 123 p. Tours, imp. Mazereau. fr. 1. —.
Trapani.
— **Mondello**, F. La biblioteca e la pinacoteca in Trapani. (Nuove Effemeridi siciliane, fasc. XXXIV a XXXVI vol. XII.)
Turin.
— **Ferrero**. Sulla provenienza di un quadro del Van Dyck, conservato nella pinacoteca torinese. (Curiosità e ricerche di storia subalpina, 17.)
Utrecht.
— **Muller**, S. Catalogus van de Bibliotheek over Utrecht. 8⁰, XII, 332 bl. Utrecht, J. L. Beijers. f. 5. —.
Venedig.
— **Della Rovere**, A. San Marco: studio. 16⁰, p. 67. Venezia. L. 1. 50.
— Guide (Nouveau) de Venise, avec illustrations et un plan de la ville. 8⁰, p. 160. Venise, C. Coen & fils. L. 2. —.
Wien.
— **Frimmel**, Theod. Die Weihnachtsausstellung des Jahres 1881 im Oesterreichischen Museum für Kunst und Industrie. (Zeitschr. d. Kunst-Gew.-Vereins in München 1882, 1. 2.)
— **Groller**, B. Munkacsy-Ausstellung im Kunstverein. (Allg. Kunst-Chronik, 3.)
— Oesterreichischer Kunst-Verein. Munkacsy-Ausstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 16.)
— **Ranzoni**. Die Munkacsy-Ausstellung. (Gegenwart, 5.)
Worms.
— Das Paulusmuseum. (Histor. polit. Blätter, 2.)
— **Schneider**, Friedr. Die St. Paulus-Kirche zu Worms, ihr Bau und ihre Geschichte. Fest-Gabe zur Eröffnung des Paulus-Museums zu Worms, 9. Oct. 1881. 4⁰, (44 S. mit eingedr. Holzschn. u. 14 Taf.) Mainz, Diemer. M. 12. —.



BIBLIOGRAPHIE.

(1. April bis 1. Juli 1882.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Bauer, A. Zur Frage der Erhaltung der öffentlichen Denkmäler. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 200.)

Bauer, R. Vorbilder für das Freihandzeichnen an Fortbildungs-, Handwerker- und Gewerbeschulen aus dem Bereich der Zimmerleute, Maurer, Tüncher etc. 50 autogr. Taf. in 2 Serien mit begleit. Text. gr. f⁰, 2 S. Dresden, Bleyl & Kämmerer.

Berthold C. Die bildenden Künste in ihrem Anschlusse an die Natur. (Natur- u. Offenbarung, 28. Bd., 6.)

Blätter für Dilettanten mit Zeichnungsbeilagen. Fachblatt für Laubsäge-, Einlage-, Schnitz-Arbeiten, Holzmalerei, Spielwaaren und Erzeugnisse verwandten Industriewesens. Red.: M. Helly. 2. Jahrg. Oct. 1881 bis Sept. 1882. 12 Nrn. (B. mit je 2 Steintaf.) 4⁰. Wien, Stockinger & Morsack. M. 5. —.

Charvet. De l'étude de la composition dans l'enseignement des arts du dessin. (Revue des Arts décoratifs, 24.)

Clair, C. Le Beau et les Beaux-Arts; Notions d'esthétique en réponse au dernier programme de philosophie. 12⁰, IX, 111 p. Paris, Oudin.

Colla, A. Programma dell' insegnamento del disegno nella civica scuola femminile superiore di Milano. 8⁰, p. 6. Milano, tip. Sociale.

Collignon. L'enseignement de l'archéologie classique et les collections de moulages dans les universités allemandes. (Revue internationale de l'enseignement, 3.)

Curtius. Die antike Kunst in ihrer Beziehung zur modernen Bildung. (Westermann's Monatshefte, Juni.)

De Taeye, L. Traité général de l'enseignement des arts du dessin, publié avec le concours de plusieurs artistes et professeurs. Cours de projections, par N. Breithof. 8⁰, 232 p. et 1 atlas de 15 pl. — Cours de dessin à main libre par E. Vanderhaeghen. 1re partie. 21 6p. Namur, A. Wesmael-Charlier. 7. 50. u. 6. —.

Dyer, J. H. On Imitative Art: its Principles and Progress. With Preliminary Remarks on Beauty, Sublimity and Taste. 8⁰, p. 386. London, Bell & S. 12 s. 6 d.

Facey, J. W. Elementary Decoration: a Guide to the Simpler forms of Everyday Art, as applied to ther Interior and Exterior Decoration of Dwelling-Houses etc. Illustr. with 68 Explanatory Engravings, principally from Designs by the Author. 12⁰, p. 120. London, Lockwood. 2 s.

Fitschen, M. J. The School of Desingn. Drawing Book: a Collection of authentic Drawings of different Periods and Styles of Ornaments as applied to Decorative Art, forming a Series of most interesting and instructive Studies in Freehand Drawing. 4⁰. London, Barnard.

Giesse, Ad. Landschapteekenen met waterverf. Handleiding naar verschillende bronnen bewerkt. 8⁰, 4 en 83 bl. Amsterdam, Tj. van Holkema. f. —. 90.

Grimblot, L. Les Secrets du coloris et du lavis; mélange et application des couleurs, teintes et signes conventionnels pour le dessin géographique, topographique, architectural, et industriel. 2e édit. refondue et augmentée. 18⁰, 72 p. avec fig. et 2 pl. Paris, Boyet et Cie. fr. 1. 50.

Grothe, H. Die technischen Fachschulen in Europa und Amerika. Ein Bericht, bearb. unter besond. Berücksichtigung der mittleren und niederen Fachschulen mit und ohne Lehrwerkstätten. (Verh. des Vereins zur Beförd. des Gewerbefleisses. Red. von H. Wedding. Jahrg. 1882. Ergänzungsheft.) 4⁰, 154 S. Berlin, Simon. M. 6. —.

Guadet, J. L'Enseignement de l'architecture; conférence faite à la Société centrale des architectes, le 24 mars 1882. 8⁰, 30 p. Paris, Ducher et Cie.

Guichard. Die Harmonie der Farben. Mit deutsch. Text von G. Krebs. 12—18 (Schluss-) Lfg. f⁰. 60 Chromolith. mit 2 S. Text. Frankfurt a. M., Rommel. à M. 4. —.

Hartmann, E. v. Religion und Kunst. (Gegenwart, 13.)

Henriet, L. d'. Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les articles des nouveaux programmes officiels. Cours élémentaire. Cahier de l'élève. 8⁰, à 2 col., 32 p. avec fig. Paris, Hachette & Cie.

Knigge, O. Zur Reform des Zeichenunterrichts insbesondere auf Schulen. gr. 8⁰, 30 S. Berlin, Seehagen. M. —. 50.

Kulemann. Ueber Kunst und Kunstanschauung. (Deutsches Kunstblatt, 7.)

Lubbock. On the development of the colour sense. (Fortnightly Review, April.)

Lübke, Wilh. Die Kunst und der Kaufmann. (Deutsche Bücherei, 5. Hft.) 8⁰, 28 S. Breslau, Schottländer. M. —. 50.

Maréchal, J. Appareil pour explorer la vision des couleurs. 8⁰, 15 p. et pl. Brest, imp. Gadreau.

Memini (pseud.). Fra quadri e statue: impressioni e chiacchiere. 8⁰, p. 267. Bergamo, Gaffuri e Gatti. L. 3. —.

Menard, E. Der Zeichenunterricht in den preussischen Lehrerseminaren und Volksschulen. Ein offenes Wort zur Abwehr ungerechtfertigter Angriffe u. zur sachl. Klarstellung. gr. 8⁰, 63 S. Neuwied, Heuser. M. —. 80.

Micklethwaite. On the treatement of ancient architectura remains. (Archäol. Journal, 152.)

Mourceau, H. De la nécessité de créer en Algerie une école professionnelle pour la fabrication des tapis d'Orient. 8⁰, 4 p. Paris, imp. nat. (Extr. des Rapports de l'Exposition univ. de 1878 à Paris.)

Muckley, W. J. A Handbook for Painters and Art Students on the Character, Nature, and Use of Colours. 2nd edit. 8⁰, p. 134. London, Baillière. 3 s. 6 d.

Munro. Science and the sense of beauty. (Journ. of science, Mars.)

Napier's Drawing Book of Common Objects: being an Introduction to the Study of Model and Blackboard Drawing in Training Colleges, and for General Use in Schools as a Freehand Drawing Book. Nos 1 and 2. 4⁰. London, Simpkin. à 6 d.

Nouveau cours de dessin à l'usage des élèves des écoles primaires et des classes élémentaires des lycées; par un professeur de dessin. Manuel du maître. 3 vol. 8⁰. Paris, Garnier.

Rollin-Jacquemins. L'art religieux. Extrait d'un discours prononcé au Senat. (Bullet. d. Comm. royales d'art et d'archéologie, 1882, 1. 2.)

Rosenberg. Die Bildung unserer Künstler. (Grenzboten, 19.)

Skarbina, F. Anatomische Hülfstafeln. Als Lehrmaterial für die kgl. Akad. der bild. Künste zu Berlin gez. 1.—4. Bl. Lith. f⁰. Berlin, Burmester & Co. à M. —. 15.

Stelzner. Das Fundament der Aesthetik. (Grenzboten, 16.)

Stoppel, V. Zeichenschule. Ein praktischer Leitfaden für den Zeichenunterricht in der Volksschule. Mit Berücksicht. der allgem. Bestimm. vom 15. Oct. 1872 entw. 2 Thle. qu. 4⁰, XIII—68, 100, z. Theil lith. S. Hanau, Alberti. M. 4. 50.

Vom Unterrichte in der Kunst. (Wartburg, 5. 6.)

Vosmaer, C. Over kunst. Schetsen en studien. 8⁰, 4 en 296 bl. Leiden, A. W. Sijthoff. f. 3. 60.

Wallon, P. École nationale des beaux-arts; le grand prix d'architecture en 1880; les concours mensuels de 1880—1881. 8⁰, 32 p. Paris, imp. Marpon et Flammarion. (Extr. de la Revue gén. d'architecture.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Album artistique. 1re année. N⁰ 1. 4. mai 1882. 4⁰, à 3 Col. 4 p. et pl. photogr. Paris. imp. Noizette. Abonn.: Paris et dép., un an, 25 fr. —. Un num. 50 c. Paraît le jeudi.

Amerio, G. Nozioni di antichità greche, utili agli studiosi della storia e lingua greca. 8⁰, p. 78. Casale, tip. P. Bertero.

Andree, R. Die Steinzeit Afrikas. (Globus, Bd. 41, 12.)

Annuaire de la Société des anciens élèves des écoles nationales d'art et métiers, publié par le comité de la Société. 1880. (33e année.) 8⁰ 422 p. avec fig. et. 27 pl. Paris, Chaix.

Archiv für Geschichte und Alterthumskunde von Oberfranken. 15 Bd. (Als Forts. des Archiv für Bayreuth. Geschichte und Alterthumskunde. 19. Bd.) 1. Hft. Herausgeg. vom histor. Vereine von Oberfranken zu Bayreuth. gr. 8⁰, 150 S. Bayreuth, Grau. M. 1. 50.

Archiv, Neues, für sächsische Geschichte und Alterthumskunde. Herausgeg. von H. Ermisch. 3. Bd. 4 Hfte. gr. 8⁰, 1. Hft. 96 S. Dresden, Baensch. à M. 1. 50.

Artistes anversois vivants. Notices biographiques. (Revue artistique. Nos 17 et 18, févr. 1882.)

Atti della R. Accademia di belle arti in Milano. 8⁰, p. 198. Milano, tip. Lombardi.

Atti dell' istituto di belle arti delle Marche in Urbino 1880—81. 8⁰, p. 27 Urbino, tip. E. Righi.

Ausgrabungen, Römische. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 29.)

Babelon, Ern. Urne étrusque d'albâtre du musée de Florence. (Gaz. archéol., VII, 2.)

Barnabei. Ancient cemeteries in the Abruzzi. (Academy, 514.)

Benndorf, O. Zur Periegese der Akropolis. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VII, 1.)

Bergaigne, A. Une nouvelle inscription du Cambodge. 8⁰, 27 p. Paris, imp. nat. (Extr. du Journ. asiatique.)

Bergk, Th. Zu den Berkumer Matronensteinen. (Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, I, 2.)

Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereins zu Wien. 20. Bd. gr. 4⁰, XXIII, 151 S. m. eingedr. Holzschn. u. 5 lith., chromolith. u. Lichtdr. Taf. Wien, Gerold's Sohn in Comm. M. 16 —.

Bertrand, E. Un critique d'art dans l'antiquité; Philostrate et son école, avec un appendice renfermant la traduction d'un choix de tableaux de Philostrate l'ancien, Philostrate le jeune, Choricius de Gaza et Marcus Eugènicus. 8⁰, 367 p. Paris, Thorin.

Blanchère. Antiquités romaines au palais archiépiscopale d'Alger. (Bullet. de corresp. africaine, janv.)

Blümner. Die Fortschritte in der antiken Kunstgeschichte während des letzten Jahrzehnts. (Grenzboten, 19.)

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Año 1. 1881. Tomo 1ro 4⁰, 319 p. Madrid, Murillo. 40 y 44.

Boissevain, U. P. Zwei Grabsteine aus Larissa. (Mitth. d. deut. archäol. Instit. in Athen, VII, 1.)

Bréal. Les inscriptions du vase Chigi. (Mélanges d'archéol., II, 2.)

Bulletin des séances du cercle archéologique de Mons. 4e série. (1877—1882). 8⁰, 300 p. et pl. Mons, imp. Dequesne-Masquillier.

Bulletin du Musée de l'industrie de Belgique. Janvier 1882. Bruxelles, G. Mayolez. Par an M. 12. —.

Charnays, D. Ausgrabungen in Mexico u. Central-Amerika. (Globus, Bd. 41, 12.)

Chauvet, G. Notes d'archéologie préhistorique; Canton du Mareuil-sur-Belle (Dordogne). 8⁰, 29 p. Angoulême, Goumard. (Extr. du Bull. de la Soc. archéolog. et hist. de la Charente, année 1880.)

Chennevières, H. de. Michel-Ange Challe, dessinateur du cabinet du roi. (Gaz. des B-Arts, mai.)

Chiappetti, A. La necropoli di Monteroberto. 4⁰, p. 8 e 1 tav. Roma. (Dalle Notizie degli scavi comunicate alla R. Accad. dei Lincei", sett. 1880.)

Colombo, V. (pseud. Athos). Profili biografici di 32 artisti italiani. Milano, tip. G. Civelli. L. 2. 50.

Conrady. Die Ausgrabung des römischen Castells „alte Burg" bei Walldürn. (Correspond. Bl. d. Gesammtver. d. deut. Geschichtsvereine, 2.)

Crespellani, A. Scavi del Modenese (1879) relazione. 8⁰, p. 25 e 2 tav. Modena, tip. G. T. Vincenzi. (Dagli Atti e Man. della Deputaz. di storia patria dell' Emilia. Nuova serie, vol. VI, parte I. 1881.)

Curtius, E. Die Altäre von Olympia. Mit 2 (1 lith. und 1 chromolith.) Taf. (Aus: Abhandl. der k. Akad. d. Wiss. zu Berlin). gr. 4⁰, 43 S. Berlin, Dümmler. M. 2. —.

De la Montagne, V. A. Aphrodite Pandemos. (Nederlandsche dicht- en kunsthalle, N⁰. 9, févr. 1882.)

Dessau, H. Intorno la colonna milliaria del Campidoglio. (Bullet. dell' instituto di corresp. archeol., 5.)

Destinon, J. v. Die Quellen des Flavius Josephus. I. Die Quellen der Archäologie Buch XII — XVII = Jüd. Krieg B. I. 8⁰, 129 S. Kiel, Lipsius & Tischer. M. 3. —.

Diel, Th. Die St. Matthias-Kirche bei Trier und ihre Heiligthümer. Nebst Anh. I: Ueber die apostol. Sendung des heiligen Eucharius im 1. Jahrh. Anh. II: Die altchristl. Grabinschriften vom Coemeterium St. Eucharius zu St. Matthias. Festschrift zur Inthronisation des Hochw. Hrn. Dr. Felix Korum, Bischofs von Trier, am 25. Sept. 1881. gr. 8⁰, XII, 186 S. Trier, Paulinus-Druckerei. M. 2. 50.

Dragendorff, G. Ueber das Conservieren alter verrosteter Eisengeräthe. (Sitzungsber. d. gel. esthnischen Gesell. zu Dorpat, 1881.)

Dressel. Antiquarische Funde in Italien. (Deut. Litteratztg., 21.)

Duhn, F. v. Herakles und Hippolyte, Bronzegruppe aus Deutz. (Westdeut. Zeitschr. f. Gesch. u. Kunst, I, 2.)

Dyer, P. H. Imitative Art: its Principles and Progress. 8⁰. London, G. Bell. 12 s. 6 d.

Ebers, G. Egypt., Descriptive, Historical, and Picturesque. Vol. 2. f⁰. London, Cassell. 12 s. 6 d.

Engelmann, R. Krieger aus Dodona, Bronzestatuette des Berliner Museums. (Archäol. Ztg., 1882, 1.)

Exploration in the Delta of the Nile. (Academy, 524.)

Faloci Pulignani, M. Della chiesa dei santi apostoli Pietro e Paolo nel villaggio di Cancelli presso Foligno: notizie istorico-critiche. 4⁰, p. 92. Foligno, P. Sgariglia. L. 3. —.

Faucon. Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII (1307—1334.) (Mélanges d'archéologie, II, 1.)

Fisenne, L. v. Kunstdenkmale des Mittelalters. 2. Serie. 1—4. Lfg. Deutsch und französisch. (1. 2. Baukunst. 28 S. m. 20 autogr. Taf. — 3. 4. Metallarbeiten. 8 S. m. 20 autogr. Taf.) f⁰, Aachen, Cremer. à M. 2. 80.

Fleury, G. Les Puits funéraires de la villa gallo-romaine des Terres-Noires à Saint-Remy-des-Monts près Mamers (Sarthe). 8⁰, 29 p. Mamers, imp. Fleury et Dangin. (Extr. de la Revue hist. et archéol. du Maine, t. 10, 1881.)

Fouilles archéologiques dans la province de Namur. (Athenaeum belge, 8.)

Franchi, A. Le palais „del Magnifico" à Sienne. (L'Art, 386 ff.)

Franconia. Illustrirte Zeitschrift für Geschichte, Kunst, Alterthums- und Volkskunde Frankens. 1. Bd. Jahrg. 1882—83. 12 Nrn. à ca. 1 Bg. m. eingedr. Holzschn. gr. 4⁰, Rothenburg a. d. T., Klein. Viertelj. M. 1. —.

Furtwängler, A. Archaische Jünglingsstatuette im British Museum. (Archäol. Ztg., 1882, 1.)

Geistberger, Joh. Noch einmal über die Ulrichskreuze. (Archiv f. kirchl. Kunst, 4.)

Gorringe, H. H. Egyptian Obelisks. Comprising 8 Chapters, giving the History of every Egyptian Obelisk now known to crist, the Methods employed in Quarrying, Transporting and Erecting them, and a Complete Description of the Manner of their Removal from Egypt in Ancient and Modern Times. 52 full-page. Illustr. of which 32 are Artotypes. f⁰. (New York.) London. 42 s.

Gram, L. De schilders confrerie Pictura en hare academie van beeldende kunsten te 's'Gravenhage 1682—1882. 8⁰, 4 en Bl. bl. Rotterdam, Uitgevers-maatschappij „Elsevier". f. 1. 60.

Grewingk, C. Ueber die Bedeutung der Fibeln bei Bestimmung des Handelsweges; über ein muthmassliches Schmuckbeil der Kirgisen aus Nephrit; eine ostsibirische Grabstätte des Steinalters. (Sitzungsber. d. gel. esthnisch. Gesellsch. zu Dorpat, 1881.)

Grignard, F. Note sur une divinité gauloise et une amulette chrétienne, découverts à Lantilly, près de Semur-en-Auxois (Côte-d'Or). 8⁰, 24 p. Autun, imp. Dejussien père et fils. (Extr. des Mém. de la Soc. éduenne (nouv. série), t. 10.)

Gross, V. La station de l'âge de la pierre de St. Blaise. (Anzeiger f. schweizer. Alterthums-Kunde, 2.)

Guhl, E. u. W. **Koner.** Das Leben der Griechen und Römer, nach antiken Bildwerken dargestellt. 5. verb. und verm. Auflage. Mit 568 eingedr. Holzschn. 7—13. (Schluss-) Lfg. gr. 8⁰, XX u. S. 385—844 mit eingedr. Holzschn. Berlin, Weidmann. à M. 1. —.

Helbig, W. La necropoli di Este. (Bullet. dell' instituto di corresp. archeol., 4.)

Héron de Villefosse, A. Les Inscriptions latines de l'exposition des fouilles d'Utique. 8⁰, 16 p. Vienne, Savigné. (Extr. du Bull. épigr. de la Gaule, nov.-déc. 1881.)

Holzinger, H. Die neuesten archäologischen Forschungen in Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 33.)

Jahrbuch, biographisches, für Alterthumskunde, herausgeg. von C. Bursian. 4. Jahrg. 1881. 8⁰, IV, 110 S. Berlin, Calvary & Co. M. 3. —.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 72. Hft. 8⁰, IV, 219 S. m. 6 eingedr. Holzschn. u. 8 Taf. Bonn, Marcus in Comm. M. 6. —.

Ilg, A. De l'influence de la France sur l'art roman en Autriche. (L'Art, 386 ff.)

The influence of the Italian Renaissance of the Elizabéthan Stage. (British quarterly Review, April.)

Journal des artistes. 1re année. N⁰ 1. 10 mai 1882. f⁰, à 5 col., 4 p. Paris, imp. Schlaeber. Abonn., Paris, un an, fr. 10. —. Hebdomadaire.

Journal des beaux-arts et de la littérature. Nos 1 et 2, janv. 1882. Saint-Nicolas, Ad. Siret, red.-édit. Par an fr. 9. —.

Ipolyi, Arn. Die bildende Kunst in Ungarn. (Ungarische Revue, 5.)

Iscrizioni dalmate d'epoca veneziana. (Bullet. di archeol. e stor. dalmata, IV, 12.)

Ivanetič, Franz. Die Pfarrkirche St. Florian in Lizzana. (Kirchenschmuck, 4.)

Karpf. Der Hilfsapparat zu einer Porträtsammlung. (Neuer Anzeiger für Bibliographie, 4.)

Kekulé, R. Ueber einige Vasen des Hieron. (Archäol. Ztg., 1882, 1.)

Kinkel. Tanagra. (Westermanns Monatshefte, April.)

König, F. La Jeunesse de Michel-Ange, Coup-d'œil sur ses principaux ouvrages. Nouv. édit. 18⁰, 189 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Kohler, J. Aus dem Lande der Kunst. gr. 8⁰, 86 S. Würzburg, Stahel. M. 1. 60.

Kunstbode, de Vlaamsche. 12e année. 1re livr. janvier 1882. Anvers, Spoorstraat, 12. Par an M. 6. —.

Kunst u. Künstler des 19. Jahrh. Biopraphien u. Charakteristiken. Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausg. von R. Dohme. 2. Lfg. (Karl Friedrich Schinkel, von R. Dohme). 4⁰, 32 S. m. eingedr. Holzschn. Leipzig, Seemann. à M. 1. 50.

Lalanne, Lud. Une statue antique, trouvée près de Bordeaux au XVIe siècle et perdue au XVIIe. (L'Art, 385.)

Lanciani. Degli antichi edificii componenti la chiesa dei ss. Cosma e Damiano. (Bullet. della comm. archeol. comun. di Roma, X, 1.)

Lange, K. Athenastatuette aus Portici. (Archäol. Ztg., 1882, 1.)

Lanzellotti, B. Di un antico sepolcreto presso Chieti. 8⁰, p. 26. Chieti, tip. G. Ricci.

Latischew, B. Die Festzeit der Pamboiotien. (Mitth. des deutsch. archäolog. Instit. in Athen, VII, 1.)

Lebègue. Inscription de l'Ara Narbonensis I. (Revue archéol., févr.)

Leblanc, J. Fouilles archéologiques faites à Vienne en 1881—82. (Bullet. épigr. de la Gaule, II, 2.)

— Rapport sur les fouilles archéologiques faites à Vienne en 1879—1880. 8⁰, 8 p. Vienne, Savigné. (Extr. du Bull. épigraphique de la Gaule, sept.—oct. 1881.)

Le Blanc du Vernet. L'art japonais. (L'Art, 391.)

Lefèvre, A. e L. **Viardot.** Le meraviglie delle arti. Architettura e scultura, con numerose note ed aggiunte di L. Chirtani. Nuova ediz. illustr. da 313 incis. 4⁰, p. IX, 608. Milano, frat. Treves. L. 5. —.

Le Guen, P. et A. **Riou.** Exploration archéologique à Guisséný (Finistère). 8⁰, 11 p. Brest, imp. Gadreau. (Extr. du Bull. de la Soc. acad. de Brest.)

Lenormant, Fr. Archæological notes on the Terra d'Otranto. I. (Academy, 515.)

— Athéné, bronze grec. (Gaz. archéol., VII, 2.)

Lepage, A. La Vie d'un artiste. 18⁰, 305 p. Paris, Ollendorff. fr. 3. 50.

Loeffler, E. v. Ulmische Renaissance. Vortrag geh. im Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben. gr. 8⁰, 40 S. Ulm, Wohler. M. —. 60.

Lolling, H. G. Mittheilungen aus Thessalien. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, VII, 1.)

Lofty. Recent researches among the Pyramids. (Archæological Journal, 152.)

Lucenteforte, F. Scavi di Venafro. (Bullet. dell' instituto di corresp. archeol., 5.)

Lumbroso, Giac. Mandrakion. (Bullett. dell' instituto di corresp. archeol., 3.)

Mæhly, J. Zur griechischen Cultur- u. Kunstgeschichte. (Blätt. f. literar. Unterhaltg., 15.)

Maes, Const. Ricerche di un antico obelisco egiziano sepolto presso la piazza di S. Luigi de' Francesi. (Il Buonarrotti, III Ser., I, 2.)

Maes, Const. Sui presunti Obelischi dei circhi di Alessandro Severo e di Adriano e sul „Mercurio errante“ di Pietro Rossini da Pesaro. (Il Buonarroti, III. ser., I, 2.)

Mallat, W. La chappelle-grotte et le retable de l'autel de Saint-Cybard, sous les remparts d'Angoulême. (Revue de l'art chrét., XXXII, 2.)

Mascarel, A. Savonarole et l'art de la renaissance. 8⁰, 23 p. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét., 2e série, t. 15.)

Mancini, G. Vita di Leon Battista Alberti. 16⁰, p. VI, 572. Firenze, G. C. Sansoni. L. 5. —.

Marc-Monnier. Les catacombes de Rome. (Bibliothèque universelle, avril.)

Die Marienbilder in den ersten Jahrhunderten. (Kirchenschmuck, 4 ff.)

Mariotti, G. Scoperte archeologiche nei lavori ferroviarii del Parmigiano, memorie. — II. Ripostiglio di monete medioevali scoperte presso Parma. 8⁰, p. 24 ed una tav. Modena, tip. G. T. Vincenzi e Nipoti.

Mau, A. Scavi di Corneto e di Pompei. (Bullettino dell' instituto di corresp. archeol., 3 ff.)

Mehlis, C. Ausgrabungen auf dem Trifels. (Monatsschr. für die Gesch. Westdeutschl., VII, 8.)

Meier, Paul Jonas. Gladiatorendarstellungen auf rheinischen Monumenten. (Westdeutsche Zeitschrift, I, 2.)

— Ueber die Zweikampfdarstellungen der Durisschale. (Archäol. Ztg., 1882, 1.)

Mémoires de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. T. 11. (2e partie.) 8⁰, p. 289 à 600, et pl. Beauvais, imp. Pere.

Menant. Sur des portraits des rois assyro-chaldéens. (Comptes-rendus de l'Academie des inscriptions de Paris, IV Sér, octob.-déc.)

Ménard, R. Histoire des beaux-arts. 3 vol. 12⁰, T. 1: Art antique. 309 p.; t. 2: Moyen-âge, 327 p.; t. 3: Art moderne, 309 p. Paris, Delagrave.

Merino. La danza macabre I. (Revista hispano-americana, V, 19.)

Meyer, L. Die römischen Katakomben. (Samml. gemeinverst. wissensch. Vorträge, herausgeg. von R. Virchow u. F. v. Holtzendorff, 387—88. Hft.) 8⁰, 72 S. Berlin, Habel. M. 1. 20.

Middleton. Discovery in the Abbot' House, Westminster Abbey. (Academy, 523.)

— Discovery of Roman Remains in Westminster Abbey. (Academy, 525.)

Milchhöfer, A. Heinrich Schliemann und seine Werke. (Nord u. Süd, Hft. 61.)

Mittheilungen des Alterthumvereins zu Plauen i. V. 2. Jahresschr. Herausgeg. von J. Müller. 8⁰, VI, (II, 88 S. mit 1 Steintaf. u. 1 photolith. Portr. Plauen, Neupert in Comm. M. 2. 80.

Molinier, E. Fragments d'un inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Victor de Paris. 8⁰, p. 273 à 286. Paris. (Extr. du t. 8 des Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France (pages 273—286). (Nicht im Handel.)

Molon, F. Le necropoli atestine. (Nuova Antologia, XXXI, 2.)

Mommsen, Th. Alfabeto greco-italico primitivo del vaso Chigi. (Bullett. dell' institut. di corresp. archeol., 4.)

Müller, R. Die Capelle des gräflichen Clam-Gallas'schen Schlosses zu Reichenberg. (Mittheil. des Ver. für Gesch. der Deutschen in Böhmen, XX, 4.)

Muntz, E. Une rivalité d'artistes au XVIe siècle: Michel-Ange et Raphaël à la Cour de Rome. 8⁰, 24 p. Paris, Quantin. (Extr. de la Gaz. des beaux-arts, mars et avril, 1882.)

Muséon (le). Revue internationale publiée par la Société des lettres et des sciences. 1re année. Tome Ier. N⁰ 1. Bruxelles, Ch. Peeters. Par an fr. 10.

Neri, A. La nascita di Leon Battista Alberti. (Giornale ligustico, IX, 5.)

Omont, H. Les Sept merveilles du monde au moyen âge. 8⁰, 20 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. (Extr. de la Bibl. de l'École des chartes, t. 43, 1882.)

Paralipomeni del cimitero di Callisto. (Bullet. di archeol. cristiana, III. Serie, VI, 4.)

Perron. Le tumulus de la vallée de la Saône supérieure I. (Revue archéol., févr.)

Perrot, G. u. Ch. **Chipiez** Geschichte der Kunst im Alterthum. Aegypten — Assyrien — Persien — Kleinasien — Griechenland — Etrurien — Rom. Autorisirte deutsche Ausg. 1. Abth.: Aegypten. Mit ungefähr 600 Abbild. im Text, 4 farb. und 15 schwarzen Taf. Bearbeitet von R. Pietschmann. Mit einem Vorworte von G. Ebers. (In ca. 20 Lfgn.) 1. Lfg. 8⁰, V—XII. u. S. 1—40. Leipzig, Brockhaus. M. 1. 50.

Perrot, M. Rapport de la commission des Écoles d'Athènes et de Rome sur les travaux de ces deux écoles pendant l'année 1881. 4⁰, 40 p. Paris, imp. Firmin-Didot & Cie.

— Travaux des Écoles d'Athènes et de Rome pendant l'année 1881. (Comptes rendus des séances de l'Academie des inscriptions, 1881, oct.—déc.)

Petersen. Der Streit der Götter um Athen. (Hermes, XVII, 1.)

Piehl, K. Les plus anciens tombeaux de l'Egypte. (Muséon, N⁰. 2, 1882, Bruxelles.)

Pigorini. Terramara e sepolcreto dell' età di bronzo nel Bolognese. (Bullet. di paletnologia ital., 1881, 9—12.)

Popowski. L'institut archéologique de Saint-Pétersbourg. (Bullet. de l'Inst. archéol. liégeois, XVI.)

Porro, G. Leonardo da Vinci: libro di annotazioni e memorie. 8⁰, p. 8. Milano, tip. L. Bortolotti e C. (Dall' Archivio storico lomb., anno VIII, fasc. IV.)

Pottier. Amphore panathénaique avec le nom de l'Archonte Hégésias. (Bullet. de corresp. hellénique, VI, 1—3.)

Pottier et **Reinach.** Topographie de Myrina. (Bullet. de corresp. hellénique, VI, 4.)

Prietze, A. Ueber Kirchenglocken. (Archiv für kirchl. Kunst, 4 ff.)

Rada y Delgado, J. y **M. de Monistrol.** Discursos leidos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernandos. 4⁰, 47 p. Madrid, impr. de Fortanet. (Asunto: Cual es y debe ser el carácter propio y distintivo de la arquitectura en nuestro siglo.)

Räber, B. Zwei Bronzemesser zu Memmlingen und Genf. (Anz. f. schweizer. Alterth.-Kde., 2.)

Rheinhard, H. Album des klass. Alterthums zur Anschauung für Jung und Alt, besonders zum Gebrauch in Gelehrtenschulen. Eine Gallerie von 76 Taf. in Farbendr. nach der Natur und nach antiken Vorbildern mit beschreib. Text. 2. Aufl. (In 12 Lfg.) 1. Lfg. qu. gr. 4⁰, IV, 4 S. mit 6 Chromolith. Stuttgart, Hoffmann. M. 1. 50.

Robert, C. Die angebliche Pyrrhos-Büste der Uffizien u. die ikonographischen Publicationen des XVI. Jahrhunderts. (Hermes, XVII, 1.)

Robert, C. Das Schiedsgericht über Athena u. Poseidon. (Mitth. d. deutsch. archäol. Institut in Athen, VII, 1.)

— Fragment eines Hippolytossarkophags. (Mitth. d. deutsch. archäol. Instit. in Athen, VII, 1.)

— Vasenfragment des Euphronios. (Archäolog. Ztg., 1882, 1.)

Röhl, H. Inschriften aus Olympia. (Archäolog. Ztg., 1882, 1.)

Rosenberg, A. Geschichte der modernen Kunst. (In 2 Bdn.) 1. Lfg. gr. 8⁰. 1. Bd. S. 1—96 mit Holzschnitt-Ornamenten.) Leipzig, Grunow. M. 2. —.

Rossi. Illustrazioni di un bronzo nel Museo egizio di Torino. (Atti d. r. Accad. d. sc. di Torino, XVI, 4—7.)

Rouyer, J. Les Inscriptions de la porte de la Craffe, à Nancy, de l'époque de René II. 8⁰, 10 p. Nancy, imp. Crépin-Leblond. (Extr. du Journ. de la Soc. d'archéolog. Lorraine, nov., 1881.)

Santarelli, A. Di un' importante lapide romana scoperta a Forlì: lettera all' onor. Giunta municip. 8⁰, p. 9. Forlì, tip. Democratica.

Savy, C. Le monument de Fourvière, 2e étude. 16⁰, 26 p. Lyon, imp. Bellon.

Schneider, A. Fund eines römischen Altars in Brugg. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Schnorr, Julius, v. **Carolsfeld.** Vier Festreden. (Grenzboten, 13.)

Schrader, E. Die Sargonsstele des Berliner Museums. Mit 2 photogr. Taf. (Aus: „Abhandl. d. k. Akad. d. Wiss. zu Berlin.) 4⁰, 36 S. Berlin, Dümmler. M. 3. —.

Schultze, V. Die Katakomben. Die altchristl. Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente dargestellt. Mit einem Titelbilde und 52 Abbild. im Texte (in Holzschn.) 8⁰, X, 342 S. Leipzig, Veit & Co. M. 10. —.

Smith. Palestine exploration. (Academy, 522.)

Spurell. Deneholes, and Artificial Caves with Vertical Entrances. (Archæol. Journ., 153.)

Stolze, F. Persepolis. Die achämenidischen und sasanidischen Denkmäler und Inschriften von Persepolis, Istakhr, Pasargadae, Shâhpûr, zum ersten Male photogr. aufgenommen. Im Anschlusse an die epigraphisch-archäolog. Expedition in Persien von F. C. Andreas. Herausgeg. auf Veranlassung des 5. internat. Orientalisten-Congresses zu Berlin. Mit einer Besprechung der Inschriften von Th. Nöldeke. 1. Bd. gr. f⁰. 7 S. mit 73 Lichtdr.-Taf. u. 73 Bl. Taf.-Erklär. Berlin, Asher & Co. Subscript.-Preis: M. 200. —.; Ladenpr.: M. 225. —.

Stuart, V. The funeral Text of an Egyptian Queen. Printed in colours in fascimile from the Author's Drawings taken at Boulak; together with the latest Information regarding other Monuments and Discoveries, with translations of the Hieroglyphic Texts and Explanatory Notices of the various Emblems. With num. Illustr. 8⁰, p. 152. London, Murray. 18 s.

Thijm. Vriesche Kunst. (Gids, Juni.)

Tissot. Antiquités d'Eski-Zaghra. (Bullet. de corresp. hellénique, VI, 1—3.)

Treu, G. Vermischte Bemerkungen. Amazonenreliefs in Patras. (Archäol. Ztg., 1882, 1.)

Tubino, Francisco M. Die Wiedergeburt der spanischen Kunst. (Allgem. Kunstchronik, 13.)

Unruh, Th. Denkmäler mittelalterlicher Kunst in Pommern. Ein mittelalterlicher Altarschrein zu Horst bei Greifswald. (Archiv f. kirchliche Kunst, 6.)

Van Lerius, Th. Biographies d'artistes anversois, publiées par P. Génard. Tome Ier. 8⁰, VIII, 265 p. Anvers, P. Kockse. fr. 5. —.

Vaso fittile con simboli ed epigrafe abecedaria trovato in Cartagine presso un battisterio. (Bull. di archeol. christiana, Terza serie, VI, 4.)

Weede, W. M. van. Rapport over de Kunst in Belgie aan de Nederlandsche regering uitgebragt. 8⁰, 2 en 29 bl. 'sGravenhage, M. Nijhoff. f. —. 10.

Weisser, L. Bilder-Atlas zur Weltgeschichte nach Kunstwerken alter und neuer Zeit. 146 Taf. mit über 5000 Darstellungen. Mit erläut. Text von H. Merz. 2. verb. Aufl. 13.—25. (Schluss-) Lfg. gr. f⁰. (74 Steintaf. mit 80 Blatt Text.) Stuttgart, Neff. à M. 1.

Wendt, N. Del così detto muro romuleo sul Palatino. (Bullettino dell' instituto di corresp. archeol, 3.)

Worsaae, J. J. A. Des âges de pierre et de bronze dans l'ancien et le nouveau monde. (Mémoires de la Société roy. des Antiquaires du Nord. Copenhague, 1880.)

Zangemeister, K. Bleitäfelchen aus Bregenz. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Commission, VIII, 2.)

Zeller, J. Italie et Renaissance, politique, lettres, arts. Nouv. édit., refondue. I. 18⁰, 432 p. Paris, Didier & Cie.

Ziegler, Chr. Das alte Rom. 18 Taf. in Farbendr. u. 5 Holzschn. Mit erläut. Texte. Billige Schulausgabe der Illustrationen zur Topographie des alten Rom. gr. 4⁰, VIII, 32 S. Stuttgart, Neff. M. 4. —

II a. Nekrologie.

D'Adda, Marchese Gerolamo. Kunstschriftsteller. (Rotondi, P., Archiv. stor. lombardo, IX, 1.)

Cole, Henry. Kunstschriftsteller, erster Director des South Kensington Museums. (Courrier de l'Art, 17.)

Adinolfi, Pasquale. Archäologe, Kunstforscher für römische Topographie. (Augsb. Allg. Ztg., B. 102.)

Drake, Friedr. Bildhauer. (Rosenberg, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 28.)

Dupré, Giovanni. Bildhauer. (Reumont, Augsb. Allg. Ztg., B. 181 ff.)

Eckert, Jakob. Bildhauer. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.)

Fröhlich, Ernst. Maler. (Regnet, Zeitschr. für bild. Kunst, B. 26.)

Gruner, W. H. L. Maler u. Kupferstecher. (Zeitschrift f. bild. Kunst, B. 25.)

Hettner, H. Literar- u. Kunsthistoriker. (Grenzboten, 24.)

Lehmann, Henri. Maler in Paris. (Courrier de l'Art, 14.) — (C. v. F., Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 31.)

Miller, Josef. Bildhauer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.)

Neureuther, Eug. Nap. Maler. (Regnet, Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.) — (E. Förster, Augsb. Allg. Ztg., B. 96.)

Weber, Friedrich. Kupferstecher. (Zeitschr. für bild. Kunst, B. 32.)

Wilberg, Christ. Maler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 35.)

III. Architektur.

Aitchison, G. Colour as applied to architecture, (Art Journal, April.)

Baillargé, A. S. Promenades d'un artiste; la Cathédrale de Tours. 12⁰, 17 p. Tours, imp. Rouillé-Ladevèze.

Balaguer, V. El monasterio de Piedra, su historia, sus valles, sus cascadas, sus grutas, sus tradiciones y leyendas. 4⁰, 192 p., adornadas con 60 composiciones, tomadas del natural por J. Bastinos. Barcelona, S. y A. Bastinos. 16 y 18.

Die kirchliche Bautradition hinsichtlich der Centralbauten. (Kirchenschmuck, 4 ff.)

Blondel et Fernique. État actuel des ruines du temple de la Fortune à Préneste. (Mélanges d'archéol., II, 2.)

Bulteau. Notice archéologique sur les anciennes abbayes d'Honnecourt et de Vaucelles. 4⁰, 111 p. et 5 pl. Lille, imp. Danel.

Chalvet de Rochemonteix, A. de. Histoire de l'abbaye de Feniers ou du Val-Honnête, en Auvergne. 8⁰, VII, 352 p. et pl. Clermont-Ferrand, Thibaud. fr. 12. —.

Chateau, Th. Technologie du bâtiment, ou Etude complète des matériaux de toute espèce, employés dans les constructions, depuis leur fondation jusque et y compris leur décoration. T. 2, 2e édit., 8⁰, 276 p. Paris, Ducher et Cie.

Clark. The castles of England and Wales at the latter part of the twelfth century. (Archeol. Journal, 152.)

Clayrac, P. Diccionario general de arquitectura é Ingeniería. 4⁰. Noveno cuad. (entregas 41 à 45). Pàgs. 335 à 544, del tomo 2⁰. Madrid, Imp. de A. Pérez Dubrull, 30 y 34.

Daly, Cés. La maçonnerie égyptienne. (Revue d'architecture, IX, 3. 4.)

Darcel, Alf. Le nouveau comptoire d'escompte construit par E. Corroyer. (Gaz. d. B.-Arts, mai.)

Denise, J. L'Abbaye royale de Saint-Etienne de Bassac de l'ordre de Saint-Benoît et de la congrégation de Saint-Maur. 8⁰, 99 p. Angoulême, imp. Chasseignac et Cie. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. et hist. de la Charente, année 1880.)

Dohme. Norditalienische Centralbauten des 17. und 18. Jahrhunderts. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, III, 2.)

Essenwein, Aug. Atlas der Architektur. 53 Taf. in Stahlst. nebst erläut. Texte. 2. Abdr. der Sep. Ausg. aus dem Bilder-Atlas. 6—10. (Schluss-) Lfg. qu. f⁰, (S. 41—67 mit Stahlst.). Leipzig, Brockhaus. à M. 1. 50.

Fuller, A. W. Artistic Homes in City and Country. A series of Sketches of Villas, Cottages and City Houses, with Plans and Elevations. 44 full-page Illustr. f⁰. (Boston.) London. 18 s.

Geymuller, E. di. Cento disegni di architettura, d'ornato e di figura di fra Giovanni Giocondo, riconosciuti e descritti. 8⁰, p. 57. Firenze, frat. Bocca. L. 2, —.

Ginain, L. Notice sur M. Lefuel, de l'Académie des beaux-arts. 4⁰, 13 p. Paris, imp. Firmin-Didot & Cie.

Gravier, G. Baptistère et bain liturgique d'Angers. 8⁰, 12 p. Rouen, imp. Cagniard. (Extr. du Bull. de la Soc. libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure pour l'année 1881.)

Gray Birch, de. The Anglo-Saxon Charters of Worcester Cathedral. (Journ. of the Brit. Archæol. Association, 38, 1.)

Hauser u. **Bulic.** S. Donato in Zara. (Mitth. d. k. k. Centr. Commission, VIII, 2.)

Haussoulier, Ch. Le Panthéon d'Agrippa à Rome. (Encyclop. d'Archit., 5.)

Henning, R. Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker. 47. Heft). gr. 8⁰, XI, 183 S. m. 64 Holzschn. Strassburg, Trübner. M. 5. —.

Hintz, L. Die Baustatik. Ein elementarer Leitfaden, zum Selbstunterricht und zum prakt. Gebrauch für Architekten, Baugewerksmeister u. Schüler bautechn. Lehranstalten bearb. Mit einer lith. Tafel und 243 in den Text abgedr. Abbild. gr. 8⁰, XVI, 308 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 7. —.

Huber-Liebenau, Th. v, Das deutsche Haus zur Zeit der Renaissance. (Samml. gemeinverst. wissensch. Vorträge, herausgeg. von R. Virchow u. Fr. v. Holzendorff, 386. Hft.) 8⁰, 32 S. Berlin, Habel. M. —. 60.

Hunt, Margaret. Tours. (Art Journal, June.)

Jackson. The architecture of Ledbury Church. (Journ. of the British archæol. Association, 38. 1.)

Jahrbuch des sächsischen Ingenieur- und Architekten-Vereins. Herausg. v. Verwaltungsrathe des Vereins, red. von P. Bach. 1. Jahrg., 4 Hfte. gr. 4⁰, 1. Hft., 80 Sp. m. 1 lith. und 4 Lichtd.-Taf. Leipzig, Teubner. M. 14. —.

Issel, H. u. **Krusewitz,** J. Fassadenbau der italienischen Renaissance, 2—5. Hft. gr. 4⁰, à 4 Steintaf. Leipzig, Scholtze. à M. 1. 20.

Kirchhoff, F. Chr. Vergleichung der Ueberreste vom Theater des Dionysus zu Athen aus dem 5. Jahre. v. Chr. Geb. mit den Regeln des Vitruv für die Erbauung griechischer Theater u. mit orchestischen Hypothese. Mit 1 Steindr.-Taf. gr. 4⁰, 8. S. Altona, Schlüter. M. 1. —.

Knötel, Aug. Der Erbauer des schiefen Turms in Frankenstein. (Schlesiens Vorzeit, 48. Bericht.)

Kolbe, Wilh. Die Kirche der heiligen Elisabeth zu Marburg, nebst ihren Kunst- u. Geschichtsdenkmälern. 2. verm. u. illustr. Aufl. gr. 8⁰, VIII, 114 S. m. eingedr. Holzschn. u. 1 Lichtdr. Marburg, Elwert. M. 2. —.

Kopietz. Geschichte der katholischen Pfarrkirche zu Patschkau. (Schlesiens Vorzeit, 48. Bericht.)

Lasaulx, A. v. Die Bausteine des Kölner Domes. Eine Studie als Beitrag zur Geschichte desselben. 8⁰, 83 S. Bonn, Coher & Sohn. M. 1. 20.

Lefroy, W. Ch. The ruined abbeys of Yorkshire. (The Portfolio, 150.)

Loiseleur, Jules. Jacques Androuet du Cerceau, ses séjours et ses travaux dans l'Orléanais. (L'Art, 381.)

Naes, C. Le Terme di Agrippa. — Prime note archeologiche intorno ai recenti scavi. — Il Pantheon ripristinato a mausoleo dei re d'Italia. gr. 8⁰, p. 40. Roma, tip. della Pace.

Normand, A. H. M. Lefuel, achitecte, membre de l'Institut; sa vie et ses œuvres; notice biographique. 4⁰., 19 p. Paris, imp. Marpon et Flammarion. (Extr. du Bullet. de la Soc. centrale des architectes, N⁰. 8, Suppl. au Bull. de juin 1881.)

North. The Church Bells of Bedfordshire. (Archæological Journ., 153.)

Ompteda, v. Das holländische Haus. (Nord und Süd, Juni.)

Parker. The colosseum at Rome. (Antiquary, Mai.)

Picq, E. Notice sur le château de Maulnes. 12⁰, 37 p. Châtillon-sur-Seine, Gislame.

Piolti, G. Le pietre a segnali dell' anfiteatro morenico di Rivoli (Piemonte): nuove ricerche. 8⁰, p. 8. Torino, E. Lœscher. (Dagli Atti della R. Accad. delle Science di Torino, vol. XVII, 1882.)

Prechtel. Das Schloss Isareck bei Moosburg. (Oberbair. Archiv f. vaterländ. Gesch., XL, 1.)

Regnet, C. A. Friedrich von Gärtner's künstlerischer Nachlass. (Kunst u. Gewerbe, 6.)

Rémont. Notice sur les œuvres de B. Digneffe, ancien architecte liégeois. (Bullet. de l'Instit. archéol. liégeois, XVI.)

Rosa, G. Il monastero di S. Giulia in Brescia. (Arch. stor. ital., 128.)

Schulze, Fr. O. Die Architektur des neuen Italiens: Florenz. (Deutsche Bauzeitung, 28 ff.)

Smith, T. R. and J. **Slater.** Architecture: Classic and Early Christian. 8⁰, p. 296. London, Low. 5 s.

Stanley, A. T. Historical memorials of Westminster Abbey. 5th edit. with the Author's final Revisions. With Illustr. 8⁰, p. 540. London, Murray. 15 s.

Tegea. Der Tempel der Athena Alea in Tegea. (Centralblatt f. Bauverwaltung, 11 ff.)

Vachon, M. L'Ancien hôtel de ville de Paris (1533—1871). 4⁰, 230 p. avec. grav. et 33 pl. hors texte. Paris, Quantin. fr. 60. —.

Vallentin. Le Nymphaeum de Diane à Nîmes. (Bullet. épigr. de la Gaule, II, 2.)

Wien. Das Riesenthor von St. Stephan. (Allgem. Kunstchronik, 13.)

IV. Sculptur.

Un artiste chrétien. Matthieu Kessels. (Précis historiques, mélanges religieux, littéraires et scientifiques. 2⁰, 2, févr. 1882.)

Bastian, A. Steinsculpturen aus Guatemala (in den königl. Museen zu Berlin). f⁰, 30 S. m. 3 Taf. in Kupferlichtdr. Berlin, Weidmann. M. 5. —.

Biais, E. Observations sur un haut-relief du château de la Rochefoucauld. 8⁰, 12 p. Angoulême, Goumard. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. et histor. de la Charente, 1880.)

Blondel, Spire. Les modeleurs en cire. (Gaz. des B. Arts, Mai ff.)

Certosa, die, bei Pavia. 20 photogr. Orig.-Aufnahmen von A. Noack in Genua. f⁰. Leipzig, Schüller. M. 25. —.

Bloxam. On Chaucer's monument in Westminster Abbey. (Archæol. Journ., 152.)

Boskowitz. Grabmal in Boskowitz. (Mährisches Gewerbeblatt, 6.)

Brunn. Der Hermes des Praxiteles. (Deutsche Rundschau, Mai.)

Chesneau, E. Pierre Puget. Livre de lecture à l'usage des écoles et de la classe préparatoire des lycées et des collèges. 18⁰, 35 p. avec vign. Paris, Hachette et Cie. fr. —. 15.

Ciscato, A. Del monumento a Vittorio Emanuele II in Vicenza: ricordi e documenti. 4⁰, p. 74. Vicenza, tip. Paroni. L. 2. 50.

Commissione Reale del monumento nazionale al re Vittorio Emanuele II. Catalogo dei progetti presentati al concorso. 24⁰, p. 45. Roma, Forzani e C.

Courajod, L. Quelques sculptures vicentines, à propos du bas-relief donné au musée du Louvre par M. Ch. Timbal. 8⁰, 12 p. Paris, Champion. (Extr. de la gaz. des beaux-arts, févr. 1882.)

Dahlke, G. Der Oelberg in Mils. (Allgemeine Kunstchron., 22.)

— Die Thüre der Kapuzinerkirche zu Salzburg. (Allgem. Kunstchronik, 17.)

Davidson. The So-called Venus of Melos. (Academy, 519.)

Deménieux, E. La Sculpture et les Sculpteurs français du XIIe au XIXe siècle. Coysevox (1640—1720). 8⁰, VIII, 107 p. Paris, Nadaud et Cie.

Foerster, R. Das Portrait in der griechischen Plastik. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Maj. des deutschen Kaisers, Königs v. Preussen, geh. an der kgl. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 22. März 1882. 4⁰, 22 S. Kiel, Univ.-Buch. M. 1. —.

Grabdenkmäler aus dem Jahrhundert der Reformation in evangelischen Kirchen Deutschlands. (Christliches Kunstblatt, 4.)

Gründling, P. Grabdenkmäler, eine Sammlung von Entwürfen zu Grabsteinen, Kreuzen, Platten, Familiengräbern etc. m. Details in natürlicher Grösse. Zum prakt. Gebrauch für Steinmetzmeister, Bildhauer, Architekten etc. 2. Hft. f⁰. (6 Steintaf. m. 6 lith. Bog. Details.) Leipzig, Glaser & Garte. M. 5. —.

Jenny, Sam. Die Taufsteine zu Elbingenalp und Rankweil. (Mitth. d. k. k. Centr. Commission. VIII, 2.)

Inaugurazione (Solenne) del monumento equestre al re Vittorio Emanuelle II in Novara, XXX di ottobre 1881: discorsi, ed Elenco dei soscrittori. 4⁰, p. 51 ed una incis. del monum. Novara, tip. dei frat. Miglio.

Jouin, H. Deux nouveaux bas-reliefs de Bonnassieux. (Journ. des B.-Arts, 6. 7.)

Jullian. Le diptyque de Stilicon au trésor de Monza. (Mélanges d'archéologie, II, 1.)

Kolbe, W. Nochmals die Sculpturen an der Kirche zu Langenstein. (Zeitschr. d. Ver. f. hessische Gesch., N. F., IV, 4.)

Lind, C. Ueber mittelalterliche Grabdenkmäler. (Oesterreich. Jahrbuch, VI.)

Lovatelli. Su di una statua marmorea rappresentante un fanciullo che giuoca alle noci. (Bullet. della commiss. archeol. comun. di Roma, X, 1.)

Madrazo, P. de. Imagen policroma de la Concepcion Inmaculada, opra de D. Juan Sansó, prof. de escultura en la Escuela especial de Madrid; y breve noticia de la estatuaria policroma gemmata. 8⁰, 34 p. Barcelona (nicht im Handel).

Mazzola, E. Di tre soffitti della seconda metà del secolo XVI, intagliati in legno di larice, esistenti nella casa già Aliverti ora Carones. 8⁰, p. 27. Milano, tip. Pirola.

Milchhoefer. Die Thonfiguren aus Tanagra. (Westermanns Monatshefte, Mai.)

Musterbuch für Bildhauer. Eine Sammlung von Grabmälern, Kaminen, plast. Ornamenten etc. aus allen Stilen. 14–25. (Schluss-) Lfg. f⁰, 94 Holzschntaf. m. 1 Bl. Text. Stuttgart, Engelhorn. à M. 1. —.

Ombre (le) di Vitruvio, di Michelangiolo e del Selvatico all' Esposizione dei progetti per il monumento a Vittorio Emanuele. 8⁰, p. 51. Roma, tip. del Senato. L. 1. —.

Pili, C. Progetto per il monumento nazionale da erigersi in Roma al re Vittorio-Emanuele II, descritto. 8⁰, p. 26. Genova, tip. del R. Istit. de' Sordo-muti.

Redford, G. Ancient Sculpture. 8⁰, p. 274. London, Low. 5 s.

Rupin, E. Tympan de l'église de Martel (Lot). 8⁰, 4 p. Paris, imp. nat. (Extr. au Bull. des travaux hist.. N⁰. 1, 1882.)

Schulte, J. W. Zur Geschichte des Grabdenkmals Bischof Wenzels von Breslau († 1419) in Neisse. Schlesiens Vorzeit, 48. Bericht.)

Schwabe, L. Pergamon und seine Kunst. Rede z. Geburtsfest Sr. Maj. des Königs, am 6. März 1882 im Namen der Eberhards-Karls-Universität gehalten. gr. 2⁰, 28 S. Tübingen, Fues. M. 1. —

Scott, L. Ghiberti and Donatello. With other Early Italian Sculptors. (Great Artists.) 8⁰, p. 100. London, Low. 2 s. 6 d.

Semper, H. Nochmals die Innsbrucker Bronzen (Grenzboten, 18.)

Steche, R. Das Hilliger'sche Epitaph in der Thomaskirche zu Leipzig. (Neues Archiv für sächs. Gesch., III, 1.)

Tango, G. Considerazioni circa il monumento nazionale a Vittorio Emanuele II, da erigersi in Roma. 8⁰, p. 25. Boscomarengo, tip. del Riformatorio dei Giovinetti. L. 1. —.

Ulm. Ein Kunstwerk auf dem Ulmer Friedhof. Denkmal des Dr. Wilh. v. Leube. (Augsb. Allg. Ztg., Hptbl., 128.)

Villard, H. Une visite à l'atelier de Bonnassieux. 8⁰, 16 p. Langres, imp. L'Huillier.

Villers. Les tombeaux d'Henri II et de Jean III, ducs de Brabant, à l'abbaye de Villers. (Messager des sciences historiques, 1882, 1.)

Visconti. Una prora di nave marmorea già servita per decorare una fontana. (Bullet. della commiss. archeol. com. di Roma, X, 1.)

Wagnon. La frise de Pergame et le groupe de Laocoon. (Revue critique, 16.)

Wittmer, G. Zur Biographie und Characteristik Joh. Werner Henschels. (Zeitschr. f. bildende Kunst, B. 26.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Adda, Girolamo d'. Une famille d'artistes lombards au XIVe au XVe siècle. Les Besozzo. (L'Art, 383.)

Alvin, L. La peste de Tournai, par L. Gallait. (Athenæum belge, 7.)

Armstrong, Walter. George-Frederick Watts. (L'Art, 379.)

Arundel society. First ann. publ. 1882. Aeneas Silvius Piccolomini receiving the Cardinal's Hat. Drawn by Kaiser, chromolith. by Storch & Kramer.

Atz, K. Praktische Winke über kirchliche Wandmalerei. (Kirchenschmuck, 5. 6)

Avignon. Document inédit sur les fresques du palais d'Avignon. (Bullet. monumental, 1.)

Baisch, O. Johann Christian Reinhart und seine Kreise. Ein Lebens- und Culturbild. Nach Orig.-Quellen dargestellt. 8⁰, VIII, 352 S. m. Zierleisten und Vignetten. Leipzig, Seemann. M. 5. —.

Barbier de Montault, H. Les mosaïques de Milan. 8⁰. 44 p. et pl. Arras, imp. Laroche. (Extr. de la Revue de l'art chrét.; 2e série, t. 15.)

Beavington-Atkinson, J. Adolph Menzel. (Art Journal, May ff.)

Bernard, B. Notice sur les fresques de l'église de Cazaux-de-Larboust (Haute-Garonne). 8⁰, 56 p. Tours, imp. Bousrez. (Extr. des comptes rendus du congrès tenu au Mans et à Laval par la Soc. franç. d'archéologie en mai 1878.)

Braghirolli. Tiziano alla corte dei Gonzaga di Mantova. (Atti e mem. della R. Accademia Virgiliana di Mantova: anno 1881.)

Bredius, A. Aus den Haager Archiven. Pieter de Putter, Jan Steen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 35. 36.)

Brun, Carl. Andrea Mantegna u. D. Hopfer. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Burckhardt-Biedermann, Th. Ueber die Basler Todtentänze. (Beiträge zur vaterl. Gesch., herausg. v. d. antiqu. Ges. in Basel, N. F., 1.)

Buret, A. Histoire d'un tableau (le Perugin du musée de Caen). 8⁰, 43 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. (Extr. du Bull. de la Soc. des beaux-arts de Caen.)

Cain. D. G. Rossetti. (Academy, 521.)

Castan. Le missel du cardinal de Tournay à la bibliothèque de Sienne. (Comptes-rendus de l'Académie des inscriptions de Paris, IV. Sér. Octob.-Déc.)

Chennevières, H. de. Les Dessins du Louvre, Livre 1, gr. 4⁰, 7 p. et 5 pl. représentant des dessins de maîtres, gravés en fac-similé et imprimés hors texte sur beau pap. teinté. Paris, Baschet. 1 fr. 50 c. Abonn.; un an 80 fr.

— Les peintres décorateurs du XVIIIe siècle: L. Durameau. (Revue des Arts décoratifs, 24.)

Chesneau, Ern. Eugène Delacroix. (L'Art, 382 ff.)

Church, A. H. The conservation of pictures. (The Portfolio, 150.)

Conway. A picture by Roger van der Wyden and one by Dierick Bouts. (Academy, 516.)

Dahlke, G. Wallfahrt nach St. Sylvester im Pusterthal. (Augsbg. Allg. Ztg., B. 115 ff.)

Dehaisnes. Documents inédits concernant Jean Le Tavernier et Louis Liédet, miniaturistes des Ducs de Bourgogne. (Bullet. des Commiss. royales d'art et d'archéol., 1882, 1. 2.)

Ephrussi, Charles. Les deux fresques du Musée du Louvre attribuées à Sandro Botticelli. (Gaz. des B. Arts, Mai.)

Fidière, Octave. Une visite à la bibliothèque de Munich. Cabinet des curiosités. (L'Art, 390.)

Frimmel, Th. Ferdinand Laufberger. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Gallait. La peste de Tournay par Gallait. (L'Art moderne, 11 ff.)

George-Mayer, A. Erinnerungen an Carl Rahl. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Wiens (von 1847—1865). Mit (chemigr.) Portr. u. Facsm. Rahl's, nebst 2 ungedr. Briefen u. anderen Belegen. gr. 8⁰, XII, 228 S. Wien, Lehmann & Wentzel in Comm. M. 4. —.

Geuer, H. J. S. Grisaillemuster und Mosaiken. Sammlung von Mustern für monumentale Glasmalerei. Nebst einem Auszug aus der Geschichte der Glasmalerkunst. 1. Heft. 4⁰, 4 Bl., ca. 8 pl. Utrecht, Wed. J. R. van Rossum. fr. 1. 50.

Goncourt, E. et J. de. L'Art au XVIIIe siècle. 2e série. (Greuze, les Saint-Aubin, Gravelot, Cochin.) 18⁰, 457 p. Paris, Charpentier. fr. 3. 50.

Grimm, H. Zu Raphael. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, III, 2.)

Grueber, Bernh. Die Wallfahrtsbilder zu Polling u. Ettal, ihre Verehrung und künstlerische Bedeutung. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Bayerns. Mit 2 (Holzschn.-) Abbild. gr. 8⁰, 36 S. Regensburg, Manz. M. 1. —.

Harvey, W. China Painting: its Principles and Practice. Illustr. 8⁰, p. 86. London, Gill. 1 s.

Hucher, E. Restauration du vitrail de Beillé (Sarthe) aux armes de Montmorency Bois-Dauphin. 8⁰, 6 p. avec fig. Tours, imp. Bousrez.

Hymans, L. Norbert Cornelissen. (Messager des sciences histor., 1882, 1.)

Ilg, A. Giovanni Battista Fontana. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commission, VIII, 2.)

Kachel, Gustav. † 1858. (Augsb. Allg. Zg., B. 113.)

Mc Laughlin, M. L. China Painting: a Practical manual for the Use of Amateurs. New edit. revised. 12⁰. (Cincinnati.) London. 4 s. 6 d.

Laverdant, G. D. Le Christ devant Pilate, de Michel de Munkascy: conférence faite à la Société de Saint-Jean. Avec une photogr. du tableau et une photogr. de la fig. du Christ. 8⁰, 79 p. Paris, Palmé.

Liebenau, Th. v. Hausbuch des Glasmalers F. Fallenter. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Lionardo da Vinci. Das Buch von der Malerei. Nach dem Codex Vaticanus (Urbinas) 1270 herausgeg., übers. u. erläut. von H. Ludwig. 3 Bde. (Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgeg. von R. Eitelberger v. Edelberg, 15—17. Bd.) gr. 8⁰, 535, 408 u. 354 S., mit 283 eingedr. Holzschn. u. 1 photolith. Taf. Wien, W. Braumüller. M. 24. —.

Lloyd. The wall-paintings in St. Alban's Abbey. (Archæol. Journal, 153.)

— Lohde, Clarissa, die Mutter des P. P. Rubens. (Vossische Zeitung, Sonntagsbeil., 20.)

Lübke, Wilh. Rafaels Leben und Werke. gr. 4⁰, XI, 204. S. Dresden, Gutbier. M. 16. —.

Luthmer. Die projectirte Ausmalung des Frankfurter Doms. (Deutsche Bauzeitg., 36.)

Marzi, di. Di Filippo Paladini pittore fiorentino della fine del sec. XVI e di primordii del sec. XVII. (Archiv. stor. Italiano, IX, 1. 2.)

Middleton, J. H. Tempera paintings recently discovered at Westminster. (Art Journal, May.)

Nott. The stained-glass windows of Great Malvern Priory Church. (Journ. of the Brit. Archæol. Association, 38, 1.)

D'Ocagne. Les petits Salons de peinture. (La nouvelle Revue, 15 mars.)

Oidtmann, H. Die Glasmalerei als kirchliche Kunst. (Archiv f. kirchl. Kunst, 5 ff.)

— Ueber alte u. neue Glasmalerei im Bauwesen. (Deutsche Bauzeitg., 44.)

Pattison, Emilia F. S. Deux documents inédits sur des artistes français du XVIIe siècle. Le testament du Poussin et le testament de Claude Lorrain. (L'Art, 385 ff.)

Pecht. Karl von Piloty. (Westermanns Monatshefte, April.)

Portig, G. Die Sixtinische Madonna von Raphael und die Camposanto-Kartons von P. v. Cornelius. 8⁰, 63 S. Leipzig, Drescher. M. 1. 20.

Raffael. Die Vision Ezechiels, gemalt von Raffael. (Kirchenschmuck, 6.)

Reber, F. Die Ausschmückung des Domes in Frankfurt a. M. mit Malerei. (Augsb. Allg. Ztg., B. 175.)

— Die belgische Malerei. I. (Deutsche Rundschau, Mai).

Richter, J. P. Apologetische Aphorismen über Lionardo, (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 26.)

Róndani, Alb. Girolamo Magnani. (Courrier de l'Art, 23.)

Rossiter, E. K. and F. A. **Wright.** Modern House Painting; containing 20 Coloured lithogr. Plates, exhibiting the Use of Colour in Exterior and Interior House Painting. With Hints and Suggestions on Harmonious Colour Treatment. suitable to every variety of Building. 4⁰, (New York.) London. 25 s.

Rossmann. Briefe von Peter Cornelius. (Grenzboten, 16.)

Sacken, E. Freih. v. Ueber ein altitalienisches Flügel-Altärchen zu Pirnitz in Mähren. (Mittheilungen der k. k. Centr.-Commission, N. F., VIII, 2.)

Schoy, A. Le peintre Volders. (Journal des Beaux-Arts, 8.)

Stevenson, E. Illustrazione di una pianta di Roma dipinta da Taddeo di Bartolo nella Cappella interna del palazzo municipale di Siena negli anni 1403 e 1414. Con fac-simile in eliotipia. Roma, tip. Salviucci. (Dal Boll. archeologico comunale di Roma.)

Tesnière, V. Notice biographique sur A. Guillard, peintre, conservateur du musée de Caen. 8⁰, 23 p. Caen, imp. Le Blanc-Hardel. (Extr. du Bull. de la Soc. des beaux arts de Caen.)

Thausing, M. Dürer. His Life and Works. Translated from the German. Edited by Fred. A. Eaton. With Portr. and Illustr. 2 vols. 8⁰, p. 720. London, Murray. 42 s.

Tincker, Mary Agnès. La madone de Santa Chiara. (L'Art, 387.)

Thode. Dürers „antikische Art". (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, III, 2.)

Van Eldik Thieme. Antonie van Dijck. (De Nederlandsche Spectator, 21.)

Verboeckhoven, les dessins de V. (Journal des B.-Arts, 6.)

Véron, Eug. Gustave Courbet. (L'Art, 390.)

Louis Volders. (Courrier de l'Art, 16. 18.)

Volta, Z. Circa due quadri importanti che appartennero alla Certosa di Pavia: osservazioni e indagini. (I. Il Cristo coi Certosini, del Borgognone. II. La Cecilia Gallerani, di Leonardo. 8⁰, p. 103. Como, tip. di A. Giorgietti L. 2. —.

Vosmaer, C. Un Rembrandt retrouvé. (Courrier de l'Art, 22.)

Weeks, C. J. The pictures at Aston Rowant. (Magazine of Art, 20.)

Wilbergs Gemälde für die Hygienische Ausstellung zu Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 34.)

Yriarte, Ch. A propos d'un tableau attribué au Giorgone, exposition des Old masters à Londres. (L'Art, 382.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bahrfeldt, M. Bremen-Verdensche Münzen. (Numismat. sphrag. Anzeiger, XIII, 3.)

— Grosse Medaille auf die Eroberung Stades durch die Dänen 1712. (Numism. sphragist. Anzeiger, XIII, 1. 2.)

Bauch, Alf. Die Siegel Herzog Bolkos II. von Schweidnitz. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift. 48. Bericht.)

Bergsoe. Zur norwegischen u. dänischen Münzkunde. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 3. 4.)

Bianchi, N. Le medaglie del terzo risorgimento italiano descritte. 16⁰, p. 339. Bologna, N. Zanichelli. L. 4. —.

Bilderbogen, heraldische. Neue Folge. 2. Abth. Chromolith. gr. f⁰. Görlitz, Starke. à Bogen M. 1. —.

Braun, Ph. Numismatisches. (Monatsschr. des Ver. f. Gesch. u. Alterth.-Kunde von Düsseldorf, 1881, 1. 4.)

Brichaut, A. Essais monétaires. (Rev. belge de numismatique, 38ᵉ année, 1ᵉ livr.)

— Jetons de numismates. (Revue belge de numismatique, 38ᵉ année, 1ᵉ livr.)

— Monnaies de la République française pour sa colonie en Cochin-Chine. (Revue belge de numismatique, 38ᵉ année, 1ᵉ livr.)

— Nouvelle monnaie frappée par ordre du gouvernement haïtien à l'hôtel des monnaies de Paris. (Revue belge de numismatique, 38ᵉ année, 1ᵉ livr.)

Cumont, G. Un denier varié de Guillaume II de Sombreffe, seigneur de Reckheim (1400—1475). (Revue belge de numismatique, 38ᵉ année, 1ᵉ livr.)

— Une monnaie inédite de Jeanne de Merwede, dame de Stein et de Gerdingen. (Revue belge de numismatique, 38ᵉ année, 1ᵉ livr.)

Cussans, J. E. Handbook of Heraldry. 3rd edit. With upwards of 400 Illustr. 8⁰, p. 350. London, Chatto. 7 s. 6. d.

Darricarrère. Sur une monnaie inédite de Joppé. (Revue archéol., févr.)

Dreifuss, H. Die Münzen und Medaillen der Schweiz, beschrieben. Herausgeg. zur 100jähr. Jubelfeier des schweiz. Münz- und Medaillen-Cabinets v. Hrn. G. E. v. Haller sel. Andenken. Mit Abbild. 6. u. 7. Lfg. 8⁰. (1. Bd. S. 241 bis 336, m. 2 Steintaf.) Zürich, Schmidt. à M 1. 60.

Erbstein, J. u. A. Die von der kaiserl. Administration in Bayern während der Jahre 1705 bis 1714 zu München und Augsburg geschlagenen Münzen. (Blätter f. Münzfreunde, Nr. 100.)

— Die von der Stadt Luckau in der Niederlausitz 1622 ausgegangenen Münzen. (Blätter f. Münzfreunde, Nr. 100.)

— Ein bisher für eine Zuger Münze gehaltener Thaler. — Zu Mirandola geschlagene schlechte Sechsbätzner nach schweizerischen Typen. (Zeitschr. f. Museologie 7. ff.)

Erculei. Le medaglie artistiche nei secoli XV e XVI. (Nuova antologia. 9.)

Erman, A. Neue arabische Nachahmungen griechischer Münzen. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 3. 4.)

— Zwei Heinsberger Münzen von Geilenkirchen. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 3. 4.)

Fahne, A. Denkmale und Ahnentafeln in Rheinland und Westfalen mit Erläuterungen und Berichtigungen. 5 Bd. Aufschwörungen der Jülichschen Ritterschaft. II. (Schluss.) Mit über 150 eingedr. Holzschn. 8⁰. 154 S. Düsseldorf, Schaub. M. 5. —.

Friedensburg. Schlesiens Münzen im Mittelalter. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 3. 4.)

Friedländer. Der Münzfund von Paretz. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 3. 4.)

García González, A. Tratado teórico-práctico para conocimiento de las monedas falsas españolas, con la historia de los ensayadores y contrastes, sus atribuciones y el arancel de los derechos que perciben de los particulares y plateros, etc., etc. 2ª edición aumentada. 8⁰, 92 p. Madrid, Murillo. 10 y 12.

Gensler, M. Zur Geschichte der Wappenschilde. (Mittheil. des Ver. f. Hamburg. Gesch., IV.)

Glatz, Ad. Der Waldauer Münzfund. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift. 48. Bericht.)

Greene. Medals by G. M. Pomedello. (Numismatic Chronicle, 1881, 4.)

Grenser, A. Ein Elsasser Wappencodex des XVII. Jhdts. (Monatsbl. d. herald. geneal. Ver. Adler in Wien, Mai.)

Imhoof-Blumer, F. Le Système monétaire enboïque. 8⁰, 19 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de l'Ann. de la Soc. franç. de numismatique et d'archéologie pour 1882.)

Informe sobre el escudo de armas de la reina de Hungria, 1628. (Boletin historico, 4.)

Iouin, H. Des pierres gravées. (Journ. de beaux-arts, Nos 5 et 6.)

Koehler, U. Zur Geschichte des griechischen Münzwesens. (Mitth. d. deutsch. archäol. Inst. in Athen, VII, 1.)

Kunz. Monete inedite o rare di zecche italiane III, Correggio. (Archeografo Triestino, VIII, 2. 3.)

Laveaux, J. B. Quelques sceaux du diocèse de Gand. (Messager des sciences historiques ou archives des arts et de la bibliographie de Belgique. 4e livr. 1881. Gand.)

Liedts. Remarques et observations sur le dictionnaire géographique de l'histoire monétaire belge de M. Serrure. (Rev. belge de numismatique, 38e année, 1e livr.)

Manno. Medaglia e relazione inedite sull' assedio di Casale del 1695. (Atti d. r. Accad. d. sc. di Torino, XVI, 4—7.)

Meisterwerke, heraldische, von der internationalen Ausstellung für Heraldik zu Berlin im J. 1882. In Lichtdruck dargestellt mit erklär. Text von Ad. M. Hildebrandt. In 10 Lfg. 1. Lfg. f⁰, 10 Bl. m. 1 Bl. Text. Berlin, Nicolai. M. 12.

Muret. Monnaies inédites. Athènes. (Bullet. de corresp. hellénique, VI, 4.)

Nahuys. Médailles et jetons inédits relatifs à l'histoire des dixsept provinces des Pays-Bas. (Revue belge de numismat., 38, 2.)

— Coins de monnaies et de médailles du musée de la ville d'Utrecht. (Revue belge de numismat., 38, 2.)

Nédonchel, de. Sommaire historique de la numismatique tournaisienne. (Revue belge de numismat., 38, 2.)

Padovan, V. Le monete dei Veneziani. 3a ed. riveduta, ampliata e documentata. 8⁰, p. XIX, 290. Venezia, tipogr. del Commercio di M. Visentini. L. 10. —.

Portioli, A. La zecca di Mantova, parte settima ed ultima. 8⁰, p. 102, con 2 tav. litogr. Mantova, tip. Mondovi. L. 3. —.

Puyol y Camps. Catálogo de las monedas no publicadas en la obra: „Nuovo método y clasificacion de las monedas autónomas de España de D. A. Delgado.“ (Revista de ciencias historicas, IV, 1.)

Promis. Sulle monete di Castiglione de' Gatti. (Atti d. r. Accad. d. sc. di Torino, XVI, 4—7.)

Robert, P. Ch. Médaillons contorniates. (Revue belge de numismatique, 38e année, 1. 2.)

— Les médailleurs de la Renaissance. (Revue belge de numismatique, 38e anné, 1e livr.)

Schlickeysen, F. W. A. Erklärung der Abkürzungen auf Münzen der neueren Zeit, des Mittelalters und des Alterthums, sowie auf Denkmünzen u. münzartigen Zeichen. 2. durchweg verb. u. sehr verm. Aufl. von R. Pallmann und H. Draysen. Mit 2 Kupfertaf. 8⁰. VI, 438 S. Berlin, F. & P. Lehmann. M. 16. —.

Schlumberger, G. Numismatique de l'Orient latin. Supplément et index alphabétique, avec 2 pl. gravées par Dardel et 1 carte des ateliers monétaires. 4⁰, 41 p. Paris, Leroux.

— Sceaux en plomb de chefs des manglavites impériaux à Byzance. 8⁰, 11 p. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de l'Ann. de la Soc. franç. de numismatique et d'archéologie pour 1882.)

Schmid, von. Der Comprachczützer Münzfund (bei Oppeln.) (Schlesiens Vorzeit, 48. Bericht.)

Serrure, R. Réponses aux observations de la revue belge de numismatique sur le dictionnaire géographique de l'histoire monétaire belge. Lettre à Monsieur Chalon. 8⁰, 13 p. (Extr. du Bull. mensuel de numismatique et d'archéologie.)

Smith. On the Irish Coins of Richard III. (Numismatic Chronicle, 1881, 4.)

Thomas. Coins of the Arabe in Sind. (Indian Antiquary, April.)

Toplis, Acount of coins of Henry III. (Numismatic Chronicle, 1881, 4.)

Vallier. Trouvaille de monnaie de la dernière moitié du XVIe siècle à Grenoble. (Revue belge de numismat., 38, 2.)

— Trouvaille d'Hostun (Drôme). Quelques observations nées de l'examen des médailles qui la composent. (Revue belge de numismatique, 38e année, 1e livr.)

Veuclin, E. Documents inédits sur les armoiries de la ville de Bernay. 8⁰, 16 p. Bernay, imp. Veuclin.

Vimercati - Sozzi. Sulla moneta di Bergamo. (Atti dell' Ateneo di Scienze, V.)

Weil. Das Münzwesen des Achaischen Bundes. (Zeitschr. f. Numismatik, IX, 3. 4.)

Wieseler. Ueber die Biehler'sche Gemmensammlung. (Nachrichten von d. k. Ges. d. Wissensch. zu Göttingen, 9. 10.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Allacci. Relazione sul trasporto della Biblioteca Palatina da Heidelberg a Roma. (Rivista europea, 16. März.)

Ami des livres (l'). Conseiller et guide du lecteur pour l'achat des livres et la formation des bibliothèques. 1re année: Mensuel. Bruxelles, J. Albanel. Par an M. 1. —.

Bugliarelli, St. I processi di fotografia inalterabile, ossia la fototipia ed il trasporto fotolitografico; la fotoglittia e le positive al carbone. 24⁰, p. 82. Palermo, tip. Lao. L. 5. —.

Buzy, J. B. Dom Maugérard, histoire d'un bibliographe lorrain, de l'ordre de St. Benoit, au XVIIIe siècle. 8⁰, 303 p. Châlons-sur-Marne, imp. Martin et Thouille. fr. 3. —.

Catalogue des estampes relatives au département des Vosges, antérieures à l'année 1790; par A. Benoit. 8⁰, 27 p. Saint-Dié, imp. Humbert. (Extr. au Bull. de la Soc. philomathique vosgienne, année 1881—82.)

Champfleury. Types et manière des dessinateurs de vignettes romantiques. (L'Art, 389.)

— Croquis romantiques: Petrus Borel. (Le Livre, Avril.)

Chmelarz, Ed. Gutenberg u. die Erfindung der Buchdruckerkunst. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 201 ff.)

Dankó, J. Albrecht Dürer's Schmerzensmann. Mit 4 Illustr. im Text. (Aus: „Ungar. Revue“.) 8⁰, 31 S. Budapest, Kilian. M. 1. —.

Drucke, deutsche, älterer Zeit in photolithographischer Nachbildung. Ausgewählt von Wilh. Scherer. I. Der Schelmen Zunft von Th.

Murner. 1512. 8⁰, 84 S. Leipzig, K. F. Köhler. M. 6. —.

Forgues, Eug. Les illustrateurs des livres du XIXe siècle: Gavarni. (Le Livre, Avril.)

Franken, D. L'œuvre gravé des Van de Passe. 8⁰, XL en 319 bl. Amsterdam, F. Muller en Comp. fr. 6. —.

Gluck. Essai sur l'ornementation ancienne des livres. (Le Livre, Mai.)

Grant Allen's vignettes from nature. (Athenæum, 2387.)

Helbig. Une ancienne impression de Pierre Schöffer. Les scribes ou copistes après l'invention de la typographie. (Messager des sciences hist., 1882, 1.)

Herkomer, H. Drawing and engraving on wood. (Art Journal, May ff.)

Hosäus, Fr. W. v. Erdmannsdorf's Denkschrift über die artistische Leitung der chalkographischen Gesellschaft zu Dessau 1796. (Mitth. d. Ver. f. Anhaltische Gesch. III, 4.)

Jackson, M. A treatise on wood-engraving. (Magazine of Art, 20.)

Kapp, Fr. Buchdruck u. Buchhandel in Brandenburg-Preussen, namentlich in Berlin 1540—1740. (Archiv f. Gesch. d. deut. Buchhandels, VII.)

Kraus, F. X. Zur Geschichte des Bücherwesens im XV. Jahrhundert. (Archiv f. Gesch. d. deut. Buchhandels, VII.)

Manzoni, G. De' primi inventori delle lettere e stampe per servire alle arti dello scolpire, del miniare e dello scrivere, e de' libri e degli esemplari di caratteri intagliati o impressi fino alla metà del sec. XVI, e degli autori di essi. Con 8 tav. silogr. Bologne, G. Romagnoli. L. 5. —.

Meisterwerke der Holzschneidekunst. Prachtausgabe. 1. Lfg. gr. f⁰, 6 Bl. Leipzig, Weber. M. 6. —.

Meyer, F. Herm. Der deutsche Buchhandel gegen Ende des XVIII. u. zu Anfang des XIX. Jahrhunderts. (Archiv f. Geschichte d. deut. Buchhandels, VII.)

Original-Radirungen Düsseldorfer Künstler. 1—4. Hft. qu. f⁰. (à 10 Bl.) Wien, Gesellschaft für vervielf. Kunst. à 20. —.

Pallmann, Heinr. Ambrosius Froben als Drucker des Talmud. (Archiv f. Gesch. d. deut. Buchhandels, VII.)

Philomneste, Junior. La bibliomanie en 1881. Bibliographie rétrospective des adjudications les plus remarquables faites cette année et de la valeur primitive de ces ouvrages. 12⁰, 69 p. Bruxelles, Gay et Doucé. fr. 5. —.

Pietsch, L. A. Menzel's Illustrationen zu den Werken Friedrich d. Gr. (Gegenwart, 15.)

Rathausen, W. Antoni Waterloo's Ansichten von Hamburg u. Umgegend. (Mittheil. des Ver. f. Hamburg. Gesch., IV.)

Rembrandt's sämmtliche Radirungen, nach den im kgl. Kupferstich-Kabinet zu München befindl. Originalien. Facsm., in Lichtdr. vervielf. von J. B. Obernetter. Mit erläut. Text von H. v. Berlepsch. 1—40. Lfg. f⁰. (à 3—4 Bl. m. 1 Bl. Text.) München, Kellerer. à M. 4. —.

Rickelt, K. Der wilde Jäger. 25 Tuschzeichn. zu Jul. Wolff's Waidmannsmär. (In 5 Heften.) 1. Heft. (Schatzkammer deutscher Illustratoren, 3. Lfg.) f⁰, 5 Lichtdr.-Taf. München, Ackermann. M. 4. —.

Seidlitz, v. Das Kupferstich- u. Holzschnittwerk des Hans Sebald Beham. I. Das Kupferstichwerk. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, III, 2.)

Solis, Virgil. Wappenbüchlein. 1555. (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 5. Bdchn.) 8⁰, 50 Bl. München, Hirth. M. 5. —.

Uebungshefte für die Rundschrift in method. Folge. 1—4. Hft. qu. 4⁰, à 24 lith. S. München, (Exped. d. k. Central-Schulbücher-Verlags.)

Van Someren, J.-F. Essai d'une bibliographie de l'histoire spéciale de la peinture et de la gravure en Hollande et en Belgique (1500—1875). 8⁰, 207—XII p. Amsterdam, F. Muller et Co.

Vidal, L. Cours de reproductions industrielles à l'Ecole nationale des arts décoratifs; Exposé des principaux procédés de reproductions graphiques. 18⁰, XX, 495 p. avec pl. Paris, Delagrave.

Wedmore, Frederick. Mr. Seymour Haden's etchings. (Art Journal, June.)

Wurzbach, A. Roger van der Weyden als Kupferstecher. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 28.)

Zapater, J. Manual de foto-litografia y fotograbado en hueco y en relieve. 8⁰, 224 p., 6 y 8. (Bibl. enciclopédica popular ilustrada, vol. 50.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Angerer, J. Die Hausindustrie im deutschen Südtirol. (Aus: „Statist. Bericht der Handels- u. Gewerbekammer in Bozen f. 1880.") gr. 8⁰, 23 S. Bozen, Promperger in Comm. M. —. 60.

— Die Steinindustrie im deutschen Südtirol. (Aus: „Statist. Bericht der Handels- u. Gewerbekammer in Bozen f. 1880.") gr. 8⁰, 34 S. Bozen, Promperger in Comm. M. —. 60.

Bapst. L'orfévrerie d'étain dans l'antiquité. (Revue archéol., janvier.)

Barbier de Montault, X. Une tapisserie du XVe siècle. 8⁰, 8 p. et pl. Montauban, imp. Forestié. (Extr. du Bull. de la Soc. archéol. de Tarn-et-Garonne.)

Berg-Stomp, Th. van den. De vrouwelijke handwerker, in verband met de invoering volgens de wet van 17. Aug. 1878. 2e, veel verm. druk. 8⁰, 151 bl. Groningen, J. B. Wolters. f. 1. 25.

Blasco. Armas é instrumentos de trabajo de bronce, encontradas en Menorca. (Revista de ciencias historicas, IV, 1.)

Bonnaffé, Edmond. A propos d'une horloge du XVIe siècle. (Chronique des Arts, 22.)

Bösch, Hans. Inventar des Veit von Wolkenstein. (Anzeiger f. Kunde d. deut. Vorzeit, 5.)

Boureulle, P. de. Corporations d'arts à Florence au temps de Dante Alighieri. 8⁰, 20 p. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille.

Bucher, B. Die Werkstatt vor 200 Jahren. (Blätter f. Kunstgewerbe, XI, 4.)

Delmas, G. et L. **Lotte.** Album du taillandier et du forgeron, guide pratique de forgeron, taillandier, serrurier, coutelier, et tout ouvrier travaillant le fer et l'acier. 12⁰, 159 p. et 6 pl. Bourges, imp. Pigelet et fils et Tardy.

Drews, M. u. M. **Laudien.** Vorlagen zur Majolica-Malerei, auch für Porzellan- u. Holzmalerei zu benutzen. 1.—3. Lfg. f⁰. à 6 Chromolith. Berlin, Winckelmann & Söhne. à M. 10. —.

Entwürfe, ausgewählte, für Juweliere, Gold- und Silberarbeiter, herausgeg. vom Kunstgewerbe-Verein Pforzheim. 1. Bl. Lichtdr. f⁰. Pforzheim, Riecker. M. —. 60.

Ferrini, R. Manuale di galvanoplastica. 2 vol. 32⁰, p. 180, 150 con 145 incis. Milano, U. Hoepli L. 4. —.

Festzug, historischer, zur Eröffnung der Gotthardbahn. Sechseläuten am 17. April 1882 in Zürich. Imp. f⁰. 4 Steintaf. m. 28 S. Text. Zürich, Meyer & Zeller. M. 2. 40.

Friedrich, C. Geschichte der Kammfabrication. (Kunst u. Gewerbe, 4. ff.)

Fryers. On a metal chalice found at Cheadle Hulme. (Journ. of the Brit. Archaeol. Association, 38, 1.)

Genolini, A. Le maioliche di Caffagiola o Casa Fasoli: lettera al dott. C. Malagola. 8⁰, p. 14. Milano, frat. Dumolard. L. 1. —.

Aus der romanischen Goldschmiedekunst. (Christl. Kunstblatt, 4.)

Guibert, Louis. L'orfévrerie Limousine au milieu du XVIIe siècle, (L'Art, 386.)

Hach, Th. Zur Geschichte der Hamburgischen Glockengiesser. (Mittheil. des Ver. f. Hamburg. Gesch., IV.)

Haweis. Beautiful Houses; being a Description of Certain Well-Known Artistic Houses. 12⁰. London, Low. 4 s.

Hölder, O. Vorlegeblätter für Metallarbeiter, vornehmlich Flaschner und Schlosser. 40 chromolith. Bl. f⁰. 1 Bl. Stuttgart, Nitzschke. M. 14. —.

Huttler, M. Das Buch als Gegenstand des Kunstgewerbes. (Zeitschr. d. Kunstgewerbe-Ver. zu München, 3 ff.)

Jaennicke, F. Altes u. Neues über Maestro Giorgio und die Fayencen von Gubbio. (Kunst u. Gewerbe, 6.)

Jele, A. Die tiroler Glasmalerei, 1877—1881. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 199 ff.)

The industrial arts of India in England in the Seventeenth Century. (Athenæum, 2387.)

Industrie de fleurs artificielles. (Magasin pittoresque, févr., mars.)

Joppi, Inventario delle cose preziose lasciate dal Patriarca d'Aquileia Nicolò di Lussemburgo. (Archivio storico per Trieste, I, 2.)

Journal des tissus, organe des fabriques de draps et tissus divers, revue du commerce des laines, cotons, soies, etc. 1re année. N⁰ 1. 26 mars 1882. f⁰, à 5 col., 4 p. Sedan, imp. nat. Abonn.: France et Belgique, un an, 10 fr.; autres pays, 12 fr. —. (Paraît tous les quinze jours.)

Labouche, A. Les Arts et métiers ou les Curieux secrets. Nouv. édit., revue et complétée. 8⁰, 192 p. et grav. Tours, Mame et fils.

Lalanne, Lud. De quelques bijoux de deuil du XVI. siècle. (L'Art 379.)

Lenormant, Franç. La céramique des anciens et ses caractères généraux au point de vue technique. (L'Art, 380.)

Lüders, C. W. Joachim Riegel's Bronze-Mörser von 1522. (Mittheil. des Ver. f. Hamburg. Gesch., IV.)

Luthmer, F. Der Schatz des Freiherrn v. Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14—18. Jahrh. Photogr. aufgenommen von Wehe-Wehl. (In Lichtdr. ausgeführt von Römmler & Jonas. 1. Serie. (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 5 Bl. m. 5 Bl. Text. Frankfurt a. M., Keller. M. 7. 50.

— Ueber volksthümliche Kunst. (Gegenwart, 23.)

Malagola, C. La fabbrica delle maioliche della famiglia Corona in Faenza: lettera a Gius. Corona. 8⁰, p. 44. Milano, frat. Dumolard. L. 3. —.

Marsy, de. Note sur un anneau mérovingien en or trouvé près de Compiègne. 8⁰, 16 p. avec dessin de l'anneau. Compiègne, imp. Lefèvre. (Extr. du t. 5 du Bull. de la Soc. hist. de Compiègne.)

Medici Ursina, Atf. de'. Le feste celebrate in Firenze nel giorno II delle nozze di Lorenzo de' Medici duca d'Urbino con Maddalena de la Tour d'Auvergne: due lettere a ser Giovanni da Poppi. 8⁰, p. 12. Firenze, tip. „Arte della Stampa".

Meisterwerke der Elfenbeinschnitzerei aus den Kunstschätzen d. kgl. bayer. National-Museums u. aus Privat-Samml. 1. Lfg. f⁰, (4 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text.) München, Kellerer. M. 4. —.

Meisterwerke der Kunst-Tischlerei aus den Kunstschätzen d. kgl. bayer. National-Museums und aus Privat-Samml. 1. Lfg. f⁰, (4 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text). München, Kellerer. M. 4. —.

Montégut, de. Inventaire des bijoux de Jeanne de Bourdeille, dame de Sainte-Aulaire et de Lanmary (1595), publié pour la première fois d'après le manuscrit original de la bibliothèque nationale. 8⁰, 99 p. Périgueuse, imp. Dupont & Ce.

Monteil, A. A. Histoire de l'industrie française et des gens de métiers. Introduction, supplément et notes par Ch. Louandre. Illustrations et facsimilé par Gerlier. 8⁰, 2 vol. à 324 p. Limoges, Barbon & Ce.

Müntz, Eug. Recherches sur l'histoire de la tapisserie en Allemagne d'après des documents inédits. (L'Art, 388 ff.)

— Tapisseries italiennes. (Complet en 5 livr.) f⁰, 100 p. avec 24 pl. hors texte en photoglyptie et 23 grav. Paris, imp. Mouillot. (Histoire gén. de la tapisserie.)

Muster für Leinen-Stickerei, in farb. Kunstdruck ausgeführt. 1. Saml., 2—14. Hft. 8⁰, à 2 Taf. Leipzig, Kramer & Spohr. à M. —. 30.

Neumann, W. A. Der orientalische Teppich. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, VIII, 5.)

Otte, H. Ein Elfenbeinkästchen u. einige andere Kunstarbeiten im Dome zu Merseburg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Peinture orientale, ou l'Art de peindre sur papier, mousseline, velours, bois etc; suivie de la peinture sur porcelaine, sur verre et sur cristaux, procédés de la manufacture de Sèvres. Nouv. édit., augmentée. 16⁰, 32 p. Paris, Le Bailly.

Poteries de Gand. (Messager des sciences histor., 1882, 1.)

Raab, Aug. Die Hilfsmittel des Handwerkers sonst u. jetzt. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Ver. zu München, 5. 6.)

Schönherr, Dav. Ueber die zwei Erztafeln vom Salzberge zu Hall. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Commission, VIII, 2.)

Sibmacher's Joh., Neues Stick- u. Spitzen-Musterbuch in 60 photolith. Bl. Nach der Ausgabe vom Jahre 1604 herausgeg. v. J. D. Georgens. qu. 4⁰, 1 Bl. Text. Berlin, Wasmuth. M. 12. —.

Sinigaglia, Fr. La tecnologia del modellista in legno; compendio utile ai fonditori, meccanici, alle scuole industriali, ecc. 8⁰, p. 72, con 163 fig. Torino, E. Loescher. L. 3. —.

Töpfer-Werkstätten und Arbeiten, die alten, der Schweiz. (Kunst u. Gewerbe, 4.)

Tuthill, W. B. Interiors and Interior Details: 52 Plates, comprising a large number of original Designs of Halls, Staircases, Parlours, Libraries etc. With an Introduction, Description of Plates, and Notes on Wood Finish. 4⁰ (New York.) London. 42 s.

Universal Guide to Decorative Art, Embroidery etc.; Church Work and Artistic Needlework. Profusely illustrated. 4⁰, p. 50. London, Kent. 1 s.

Vallier. Une boite en cuir du XVe siècle. (Bullet. Monumental, 1.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Annuaire artistique des collectionneurs; par Ris-Paquot. 1882—1883. 2e année. 18⁰, 353 p. Paris, Simon. fr. 6. —.

Ceuleneer, de. Notes archéologiques sur le Portugal. (Bull. de l'Acad. d'archéol. de Belg., 13.)

Detzel, H. Kunst- und Alterthumsreste in Oberschwaben. (Württemb. Jahrbücher f. Statistik, 1881, II, 2.)

Fleury, E. Antiquités et monuments du département de l'Aisne. 4e part., accomp. de 145 grav. gr. 4⁰, 287 p. Paris, Menu.

Giovio, G. Lari artistici: collezioni. 8⁰, p. 123. Como, tip. F. Ostinelli. L. 2. 50.

Gower, R. Die Schätze der grossen Gemälde-Galerien Englands. 1. Lfg. f⁰. 3 Photogr. mit 3 Bl. Text. Leipzig, O. Schultze. M. 3. 50.

Index Guide to Travel and Art Study in Europe. A Compendium of Geographical, Historical, and Artistic Information for the Use of Americans. (Alphabetically arranged.) By Lafayette C. Loomis. With Plans and Catalogues of the Chief Art Galleries, Maps, Tables of Routes, and 160 outline Illustr. 16⁰. (New York.) London. 18 s.

Knox, T. W. The Pocket Guide for Europe: a Practical Handbook for Travellers on the Continent and the British Isles, and through Northern Africa, Egypt and the Holy Land. 16⁰. (New-York.) London. 5 s.

Lenormant, Fr. Notes archéologiques sur la terre d'Otrante. (Gazette archéol., VII, 2.)

Museographie, Westdeutsche, für das Jahr 1881. (Westdeutsche Zeitschr., I, 2.)

Potts, A. Sicily: its Place in Ancient History, Literature, and Art. 8⁰, p. 32. London, Simpkin. 2 s.

Soutzo, M. C. Coup d'œil sur les monuments antiques de la Dobrudja. 8⁰, 31 p. avec fig. et 4 pl. Paris, imp. Pillet et Dumoulin. (Extr. de la Revue archéol., oct. et nov. 1881.)

Tscharner, B. de. Les Beaux-Arts en Suisse. Année 1881. 8⁰, 52 S. mit 1 Rad. Bern, Dalp in Comm. fr. 1. —. (Auch in deutscher Sprache.)

Zolling. Kunstausstellungen. (Gegenwart, 18.)

Aix.
— **Gibert,** H. Le Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône.) 1re partie, comprenant les monuments archéologiques, les sculptures et les objets de curiosités. 16⁰, XXXI—627 p. et pl. Aix, Makaire. fr. 4. —.

— Livret explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure etc., admis à l'exposition de la Soc. des amis des arts de l'Aix. 1882. (4e année.) 12⁰, 40 p. Bourg, imp. Chambaud. fr. —. 50.

Antwerpen.
— **Rooses,** M. Catalogue du musée Plantin-Moretus. 18⁰, XXI—128 p. Antwerpen, imp. J. E. Buschman.

— Les arts décoratifs à l'académie royale des Beaux-Arts d'Anvers. (Journ. des B.-Arts, 10.)

Athen.
— **Puchstein,** O. Die Sammlung Demetrio in Athen. (Mitth. d. deut. archäol. Inst. in Athen, VII, 1.)

Barcelona.
— **Molins,** de. Catálogo de las metállas existentes en el Museo arqueológico di Barcelona. (Revista de ciencias históricas, IV, 1.)

Berlin.
— Die indische Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum. (Kunst u. Gewerbe, 5.)

— **Belger,** Chr. Die Sammlung Schliemann im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Kunst und Gewerbe, 5.)

— **Blass,** F. Neue Papyrusfragmente im Aegyptischen Museum zu Berlin. (Hermes, XVII, 1.)

— Das neue Kunstgewerbe-Museum. (Deutsches Kunstblatt, 7.)

— Der Hohenzollernsaal in der heraldischen Ausstellung. (Der Bär, VIII, 33.)

— Katalog der heraldischen Ausstellung zu Berlin 1882. Bearb. von Ad. M. Hildebrandt. gr. 8⁰, VI, 215 S. mit 1 Grundriss. Berlin, C. Heymann. M. 1. 50.

— **Lessing.** Das Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Westermanns Monatshefte, April.)

— **Lichtwark.** Die indische Ausstellung in Berlin. (Preussische Jahrbücher, April.)

— **Michel.** Les musées de Berlin. (Revue des deux Mondes, 1. Mai.)

— **Rosenberg,** Ad. Die heraldische Ausstellung in Berlin. (Ztschr. f. bild. Kunst, B. 30 ff.)

— The sculptures of Pergamon in the Berlin Museums. (British quarterly Review, April.)

— Die Spezialausstellung der königlichen Porzellan-Mauufactur im Kunstgewerbe-Museum. (Kunst und Gewerbe, 6.)

— **Zolling.** Die heraldische Ausstellung. (Gegenwart, 15.)

Bordeaux.
— Journal officiel illustré de l'Exposition de Bordeaux. N⁰ 1. Mai 1882. 4⁰, à 3 col. 8 p. avec grav. Paris, Lahure. Abonn.: fr. 15. —.

Brünn.
— Beitrag zur Essbesteck-Ausstellung des mährischen Gewerbemuseums. (Mährisch. Gewerbeblatt, 5.)

Brüssel.
— Bibliothèque royale. Catalogue des ouvrages périodiques mis à la disposition des lecteurs dans la salle de travail. 8⁰, 34 p. Bruxelles, H. Manceaux. fr. —. 50.

— **Bredius.** De tentoonstelling te Brussel. (De Nederlandsche Spectator, 22.)

— Exposition néerlandaise des beaux-arts, organisée au bénéfice de la Société néerlandaise de bienfaisance à Bruxelles. Catalogue explicatif. 18⁰, 105 p. et suppl. de 25 p. Bruxelles, imp. E. Guyot. fr. 1. —.

— **Verhaeren,** E. L'exposition néerlandaise à Bruxelles. (Journ. d. B.-Arts, 6 ff.)

— — Exposition du cercle artistique. (Journ. d. B.-Arts, 6 ff.)

— — Exposition des Aquarellistes. (Journ. d. B.-Arts, 6 ff.)

Buda-Pesth.
— **Pulszky.** Raphael Santi in der ungarischen Reichsgalerie. (Ungarische Revue, April.)

Cambridge.
— **Hill,** A. G. Tourist's Guide to the County of Cambridge. With Descriptions of the Chief Objects of Interest, Topographical, Historical and Antiquarian. With Map and Plan. 12⁰, p. 128. London, Stanford. 2 s.

Chalon-sur-Saône.

Chevrier, J. Musée de Chalon-sur-Saône. La Vénus de Milo (moulage du Louvre). 8°, 14 p. Chalon-sur-Saône, imp. Sordet-Montalan. (Extr. du journ. le Courrier de Saône-et-Loire.)

Darmstadt.

— Catalog des hessischen Münzcabinets des Prinzen Alexander von Hessen. Hauptwerk (1877) und 1. Nachtrag (1881). 8°, VII, 360 u. VII, 81 S. Darmstadt, Bergsträsser. M. 16. —. u. M. 4. —.

Düsseldorf.

— **Koenen,** C. Die Sammlung des historischen Museums der Stadt Düsseldorf. (Monatsschr. d. Ver. f. Gesch. u. Alterth.-Kde. von Düsseldorf, 1881, 1—4.)

Florenz.

— Pesce d'aprile: strenna del Circolo Artistico fiorentino. f°, p. 40 con tav. Firenze, tip. Bencini. L. 5. —.

— **Berend,** W. B. Principaux monuments du musée égyptien de Florence. 1re partie: Stèles, bas-reliefs et fresques. gr. 8°, IV, 112 p. avec fig. et 10 pl. Paris, Vieweg.

Glasgow.

— Institut des beaux-arts de Glasgow (21e exposition.) (Rev. artistique, N° 19 et 20, 1882.)

Hannover.

— Die 50. Kunstausstellung in Hannover. (Deut. Kunstbl., 8.)

Karlsruhe.

— **Rosenberg,** M. Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der badischen Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung zu Karlsruhe 1881. Herausgeg. vom Hauptcomité; in dessen Auftrag ausgewählt u. beschrieben. In Lichtdr. ausgef. von S. Bäckmann in Karlsruhe. 2. u. 3. Lfg. f°, (à 5 Bl. m. 5 Bl. Text.) Frankfurt a. M., Keller. à M. 5. —.

Kassel.

— **Müller,** Friedr. Zur Geschichte der Kasseler Gallerie. Aus: „Zeitschr. f. bild. Kunst." 4°, 13 S. Kassel, Hühn. M. —. 40.

La Rochefoucauld.

— **Blais,** E. Compte rendu de l'excursion de la Société archéologique et historique de la Charente dans le canton de La Rochefoucauld. 8°, 19 p. Angoulême, Goumard. (Extr. du Bull. d. la Soc. archéol. et hist. de la Charente, 1880.)

Leipzig.

— **Vidal,** Franz. Vom Leipziger Kunst-Verein. (Wissenschaftl. Beilage d. Leipz. Ztg., 24—32.)

Lille.

— Catalogue de l'exposition internationale d'art industriel dans la ville de Lille, palais Rameau. 12°, 75 p. Lille, imp. Danel. 50 c.

— Livret de l'exposition d'art industriel de Lille, 1882. 18°, 38 p. Lille, imp. Danel.

— Livrets des Salons de Lille (1773—1778), procédés d'une introduction et suivis d'une table de noms. 8°, XII—376 p. Paris, Baur.

— **Renouard,** A. Exposition internationale des Arts industriels de Lille. (Courrier de l'Art, 24. 25.)

Lissabon.

— **Yriarte,** Ch. Exposition rétrospective de Lisbone. L'Art en Portugal. (Gaz. des B.-Arts, mai ff.) — (Revue des Deux Mondes, 1er juin.)

London.

— **Bevan,** G. P. & J. **Stainer.** Handbook to the Cathedral of St. Paul. 12°, p. 96. London, Sonnenschein. 1 s.

— **Codera y Zaidin.** Catalogue of Oriental Coins in the British Museum. (Revista de ciencias historicas, IV, 1.)

— **Cole,** Alan S. Sir John Soane's Museum. (Art Journal, June.)

— **Cook's** Handbook of London. New edit. 8°. London, Simpkin. 6 d.

— **Duret,** Théodore. Expositions de la Royal Academy et de la Grosvenor Gallery. (Gaz. d. B.-Arts, Juin.)

— The exhibition of the Royal Academy. (Art Journal, June ff.)

— L'exposition de l'Académie royale des B.-Arts à Londres. (L'Art moderne, 23.)

— Grosvenor Gallery exhibition. (Art Journal, June.)

— **Middleton.** Additions to the South Kensington Museum. (Academy, 514.)

— **Monkhouse.** The Dudley Gallery. (Academy, 516.)

— — The Institute of Painters in Water-Colour. (Academy, 520.) — (Athenäum, 2843.)

— — The Royal Academy I. (Academy, 521.)

— **Quilter.** On the Royal Academy Exhibition. (Contemporary Review, June.)

— Scandinavian Art at South Kensington. (Athenäum, 2848.)

— The water-colour Societies-Exhibition. (Art Journal, June.)

— **Wedmore.** The Grosvenor Gallery. (Academy, 522.)

— — The Royal Society of Painters in Water Colour. (Academy, 521.)

Lüttich.

— Catalogue officiel de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège. 8°, 509 p. Liège, L. Grandmont-Donders. fr. 4. —.

— **Demarteau,** J. A travers l'exposition de l'art ancien au Pays de Liège. 8°, 288 p. Liège, L. Demarteau. M. 2. 50.

Madrid.

— Catálogo ilustrado de la septima Exposición de la Sociedad de Acuarelistas de Madrid, con un prólogo de D. José de Carvajal. 4°, 9 p. de introd., 26 hoj. de grab; y 2 hojas con las nombres de los expositores. Madrid, Murillo. 4 y 6.

Mailand.

— **Bazzero,** A. Le armi antiche nel museo patrio di archeologia in Milano. 2a ediz. 16°, p. 32. Milano, frat. Dumolard. L. 1. —.

— **Cantù,** C. Ricordi della Esposizione nazionale di Milano 1881. 8°, p. 40. Milano, G. Agnelli. L. —. 50.

— **Malvezzi,** L. Le glorie dell' arte lombarda. 8°, p. 300. Milano, tip. G. Agnelli. L. 5. —.

Middelburg.

— Catalogus der Bibliotheek van het Zeeuwsch genootschap der Wetenschappen. 2e druk. 1e 11. gr. 8°, 2 en 290 bl. Middelburg, J. C. en W. Altorffer. Compl. in 2 ot.

München.

— **Pecht,** Fr. Münchener Kunst. (Augsb. Allg. Ztg., B. 95. 136.)

— **Regnet.** München als deutsche Kunst-Hauptstadt. (Gegenwart, 12.)

Neapel.

— **Galanti,** L. Guida storico-monumentale della città di Napoli e contorni, modificata ed ampliata da L. Polizzi. 2a ediz. con 43 incis. e pianta topogr. 16°, p. 616. Napoli, L. Chiurazzi. L. 3. —.

Nürnberg.

— **Hassel,** G. Ganz Nürnberg um 60 Pfennig. Führer z. Nürnbergs Sehenswürdigkeiten. Uebersichtlich geordnet und beschrieben. Mit einem chromolith. Plane der Stadt und dem Grundriss der Ausstellung. 8°, 28 S. Nürnberg, Korn in Comm. M. —. 60.

— Pecht F. Kunst und Industrie auf der bayerischen Landesausstellung. (Augsb. Allg. Ztg., B. 148 ff.)

— Die bayrische Landesausstellung. (Kunst und Gewerbe, 5 ff.)

— Hering in Glasers Annalen f. Gewerbe u. Bauwesen, 119.) — (Zeitschr. d. Kunstgew.-Vereins zu München, 3 ff.) — (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 37 ff.)

— Situationsplan der bayerischen Landes-Industrie-, Gewerbe- u. Kunst-Ausstellung zu Nürnberg, 1882. Lith. u. color. qu. f⁰. Mit erläut. Texte. 12⁰, 10 S. Nürnberg, v. Ebner. M. —. 75.

Orléans.

— **Desnoyers**, M. Catalogue du Musée historique de la ville d'Orléans. 18⁰, XV, 262 p. Orléans, Herluison.

Palermo.

— **Pugnatore**. G. F. L'antichità della felice città di Palermo. 8⁰, p. 25. Palermo, L. Pedone Lauriel. (Dalle „Nuove Effemeridi siciliane", vol. XI.)

Paris.

— **Baignières**, A. Société d'aquarellistes franç. IVe exposition. (Gaz. d. B.-Arts, avril.)

— Bibliographie des éditions originales d'auteurs français composant la bibliothèque de feu M. A. Rochebilière, ancien conservateur à la bibliothèque Sainte-Geneviève, rédigée avec notes et éclaircissements par A. Claudin, et dont la vente aura lieu le 31 mai 1882 et jours suivants. 1re partie. 18⁰, XXIV—456 p. Paris, A. Claudin.

— Catalogue de la bibliothèque de l'École polytechnique. 8⁰, XIV, 1115 p. Paris, Gauthier-Villars.

— Catalogue de livres rares et précieux, la plupart reliés en maroquin ancien avec armoiries, provenant de la bibliothèque d'un amateur anglais. Livres d'heures imprimés sur vélin, riches reliures du XVe siècle, ouvrages ayant appartenu aux rois François Ier, Charles IX, aux personnages et amateurs célèbres, reliés par Eve, le Gascon, Du Seuil, Boyet, Padeloup, Anguerrand, Derome, Trautz-Bauzonnet, etc., dont la vente aura lieu le 1er mai 1882 et les cinq jours suivants. 8⁰, XII — 140 p. Paris, Torquet. (564 num.)

— Catalogue des livres précieux et imprimés faisant partie de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot, dont la vente aura lieu du 12 au 17 juin 1882. (Theologie jurisprudence, sciences, arts, beaux-arts). 8⁰, VIII, 232 p. Paris, imp. Firmin-Didot & Cie. (500 num.)

— Catalogue d'estampes de l'école française du XVIIIe siècle, pièces en noir et en couleur, caricatures sur les mœurs, les costumes et la politique, pièces historiques sur la révolution, dessins, albums, par Pigal, Boilly, Grandville, Monnier, Bouchot, Gavarni, Traviès etc., composant la collect. de feu M. le comte Dubois du Bais, dont la vente aura lieu du 23 au 29 avril 1882. 8⁰, 140 p. Paris, Clément. (1443 num.)

— Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture exposés au Palais des Champs-Elysées, le 1er mai 1882. Édit. populaire. 16⁰, 71 p. Paris, imp. de Mourgues. 50 c.

Paris. Collection de M. Spitzer.

— **Beaumont**, E. de. Les armes. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— **Darcel**, A. Le Salon des Arts decoratifs. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

— Catalogue illustré officiel du Salon des arts décoratifs de 1882. (Union centrale des arts décoratifs. 1re année.) 8⁰, 120 p. avec vign. Paris, Quantin. fr. 1. 50.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Elysées, le 1er mai 1882. 12⁰, CXVI, 523 p. Paris, imp. Charles de Mourgues fr. fr. 1. —.

— Exposition du Cercle artistique. (L'Art moderne, 17 ff.)

— **Galignani's** Illustrated Paris Guide for 1882. 12⁰, p. 302. London, Simpkin. 5 s.

— **Lostalot**, Alf. de. Exposition des œuvres de Courbet. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

— — Exposition internationale de peinture dans la Galerie de M. Georges Petit. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

— Le musée de sculpture comparée au Trocadéro. (Chronique des Arts, 22.)

— Notice sommaire des monuments et objets divers, relatifs à l'histoire de Paris et de la Révolution française, exposés au musée Carnavalet, suivant l'ordre des salles parcourues par les visiteurs. 2e édit. 18⁰, 20 p. Orléans, imp. Jacob.

Paris. Louvre.

— **Fabricsy**, C. v. Neuerwerbungen des Louvre. (Zeitschr. f. bild. Kunst, B. 36.)

— **Tauzia**, B. de. Musées nationaux. Notice des dessins de la collection His de la Salle exposés au Louvre. 12⁰, 208 p. Paris, imp. de Mourgues fr. fr. 1. —.

— Le visage de Henri II. sculpté d'après nature au musée du Louvre. (Courrier de l'Art, 16.)

Paris. Salon 1882.

— Au Salon 1882, journal hébdomadaire. 1re année. N⁰ 1. 18 mai 1882. f⁰, à 4 col., 4 p. avec croquis. Paris, imp. Delatre. Abonn.: Paris et dép., un an, 18 fr. —, un num.; 30 c.

— Catalogue illustré du Salon (1882, 4e année), contenant environ 400 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F. G. Dumas. 8⁰, LXXV. p. et grav. Paris, Baschet. fr. 3. 50.

— Dialogues sur quelques tableaux du Salon de 1882. (La nouvelle Revue, 1er juin.)

— **Enault**, L. Paris-Salon, 1882. (4e année). Édit. ornée de 40 grav. en phototypie. (1er vol.) 8⁰, 92 p. Paris, Bernard & Cie.

— **Feir**, C. de. Guide du Salon de Paris, 1882, contenant, salle par salle, l'indication sommaire des œuvres principales de peinture, sculpture, aquarelle, etc. (3e année.) 18⁰, 40 p. Paris, Cherié. 50 c.

— Guide, le, du Salon (1882). Peinture et sculpture par numéros d'ordre. 4⁰, à 2 col., 18 p. Paris, imp. de Mourgues.

— **Hoschedé**, E. Impressions de mon voyage du Salon de 1882. 8⁰, VIII, 63 p. Paris, imp. Tolmer & Cie. fr. 1. 50.

— Livre (le) d'or du salon de peinture et de sculpture. Année 1880. Catalogue descriptif des œuvres récompensées et des principales œuvres hors concours, rédigé par G. Lafenestre, et orné de 15 pl. à l'eauforte. 8⁰, XII, 116 p. Paris, imp. Jouaust. fr. 25. —.

— Livret illustré du Salon; par Ch. de Mourgues fr. 1re année 1882. Contenant environ 350 reproductions d'après les dessins originaux des artistes. 12⁰, 336 p. Paris, Baschet. fr. 2. —.

— Salon (le) illustré par les principaux artistes, peintres et sculpteurs, publié sous la direction d'E. Bernard. 1882. (1re année.) 12⁰, 34 p. et 333 reprod. de tableaux et statues. Paris, Marpon & Flammarion. fr. 2. 50.

— Salon 1882. (L'Art moderne, 23 ff.)

— **Gosse**, in Fortnightly Review, June.

— **Leroi**, Paul. (L'Art, 383 ff.)

— **Pattison.** (Academy, 522 ff.)

— **Proust**, Antonin. Le Salon de 1882. (Gaz. d. B.-Arts, juin ff.)

— **Verhaeren**, E. Les Belges au Salon de Paris. (Journ. des B.-Arts, 10.)

Prag.
— **Bischoff**, Bruno. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale in Prag. (Deutsch. Verein z. Verbr. gemeinnützig. Kenntnisse in Prag, Sammlung 71—73.)

Rom.
— Esposizioni di belle arti in Roma, 1882—83: regolamento. 8⁰, p. 10. Roma, tip. di Propaganda.

— **Fischer**, L. H. Das Museum Tiberianum in Rom. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

— **Müntz**, E. Le Musée du Capitole et les autres collections romaines. 8⁰, 15 p. Paris, Didier et Cie. (Extr. de la Revue archéol., janv. 1882.)

— Die Zukunft Roms als Kunstmetropole. (Deut. Bauztg., 39. 40.)

Rouen.
— **Hunt**, Margaret. Rouen. (Art Journ., avril.)

Saint-Quentin.
— Catalogue de l'exposition des beaux-arts au concours régional des départements du Nord, par la Société des amis des arts de Saint-Quentin et du département de l'Aisne, du 20 mai au 2 juillet 1882. 8⁰, 111 p. Saint-Quentin, imp. Moureau. fr. 1. —.

Saulges.
— Saulges (Mayenne) et ses antiquités; par P. L. P., de la Soc. hist. du Maine. 16⁰, 211 p. Saulges.

Siena.
— Memorie storico-artistiche di Siena, o Appunti storici anno XIV. Lunario per l'anno 1882. 24⁰, p. 48. Siena, tip. dei Sordomuti.

Solesmes.
— Les monuments de l'église de Solesmes. (Messager des sciences histor., 1882, 1.)

Spello.
— **Frattini**, V. Guida artistico-storica della città di Spello. 16⁰, p. 52. Foligno, tip. Sgariglia.

Torgau.
— **Jakob**, C. Die städtische Alterthümersammlung in Torgau. (Neue Mitth. aus d. Gebiete hist. antiq. Forschungen, XV, 2.)

Troyes.
— Catalogue des sculptures du musée de Troyes, fondé et dirigé par la Société académique de l'Aube. 3ᵉ édit. 8⁰, 82 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot. 50 c.

Turin.
— **Gamba**, F. Indicazione sommaria dei quadri e capi d'arte della R. pinacoteca di Torino, con indice alfabetico de' nomi e sopranomi degli artisti, ecc. 24⁰, p. 119. Torino, Gius. Civelli. (Nicht im Handel.)

Vezzano.
— **Orsi.** Le antichità preromane, romane e cristiane di Vezzano. (Archivio stor. per Trieste, I, 2.)

Wien.
— Die Belvederegalerie. (Grenzboten, 17.)

— Die internationale Kunstausstellung in Wien. (Augsb. Allg. Ztg., B. 110 ff.)

— Katalog, illustrirter, der ersten internationalen Kunstausstellung im Künstlerhause. 8⁰, XVII, 267 S. m. eingedr. Photozinkogr. Wien, v. Waldheim. M. 2. —.

— Laienbriefe von der internationalen Kunstausstellung. (Grenzboten, 23.)

— **Pecht.** Die internationale Ausstellung. (Deut. Kunstbl., 7. 8.)

— **Kršnjavi**, J. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.) — — (Allgem. Kunstchronik, 13 ff.) — (Mitth. des Oesterr. Museums, 199 ff.)

— **Ranzoni.** (Gegenwart, 18 ff.)

— Zweite Möbel-Industrie-Ausstellung. (Blätter f. Kunstgew., 5.)

— Jubiläumsausstellung d. Wiener Buchdruckerkunst. (Mitth. d. Oesterr. Museums, 202.)



